

Nota de la autora

Al iniciar el Trabajo de Final de Grado de unos estudios universitarios, el propósito principal que me ha guiado no ha sido tanto el elaborar un discurso con aspiración a tesina, algo que requiere mucho más tiempo e investigación, como el de probar los conocimientos que han sido recabados durante varios años de aprendizaje. Éstos son básicamente: demostrar la adquisición de una metodología de trabajo científica, rigor en los planteamientos propuestos y justificación fehaciente de los mismos.

El personaje de María Magdalena ha provocado la escritura de cientos de páginas de literatura, buena y mala, rigurosa o pseudocientífica, basada en hechos reales o de constatable invención. ¿Por qué entonces escogerla a ella? Justamente por la forzosa necesidad de criba en las fuentes consultadas. En la de Magdala se aúnan varios hechos que hacen de ella una atractiva elección como materia de estudio dentro de la historiografía del Arte. La dispar representación de su imagen a lo largo de la historia, desde el inicio de su culto hasta la plena actualidad, evidencia la necesidad de filtrar las múltiples fuentes disponibles a la vez que requiere superar el peligro de caer en los anacronismos. Por otra parte su imagen constituye un patrón ideal en el que adentrarse para profundizar en materias tan fundamentales como son la iconología y la iconografía. Sin olvidar tampoco la relevancia de la comitencia en el resultado final de las representaciones artísticas, que a lo largo de la historia ha lastrado en gran medida el margen de creatividad de los artífices en sus propuestas. Finalmente, una cuestión tan candente en la actualidad como es la perspectiva del género aplicada a la historia del arte, encuentra en el personaje de María Magdalena suficientes elementos como para manifestar la necesidad de dedicarle un apartado de atención en la cuestión.

De todo ello tratará este trabajo, debo insistir, muy acotado por la necesidad de ajustarse a una extensión limitada, constituyendo por ello, además, un ejercicio de síntesis, objetivo que también debería de sumarse a las competencias asimiladas en estos años de aprendizaje. Así, el grueso de la tarea de investigación se centrará entre los siglos XV y XVII, aunque para llegar allí habrá que adentrarse en la figura de María Magdalena desde el origen de su culto a la vez que se revisará la fortuna de su imagen en las postreras centurias.

Desearía por último en esta nota mostrar mi agradecimiento al claustro de profesores del Grado de Historia del Arte de la *Universitat de Girona*. No solo por haberme facilitado las herramientas para alcanzar un método de estudio objetivo, tan necesario en una materia concerniente a las Humanidades, sino por haber hecho de este viaje al universo de las Artes un trayecto apasionante y un placer inigualable.

El trabajo está dedicado a las personas que han creído siempre en mis aptitudes. Ellas saben quiénes son.

Índice

1. *Introducción. María Magdalena. El personaje.....p.3*
 - A. *Fuentes documentales y literarias.....p.3*
 - B. *Los orígenes de la iconografía de María Magdalena: breve incursión en la Edad Media y la espiritualidad del período...p.9*

2. *El Renacimiento. Una nueva visión de María Magdalena...p.14*
 - A. *El Humanismo en las artes y sus consecuencias iconográficas...p.14*
 - B. *La imagen renovada de María Magdalena. La gran dama...p.19*
 - C. *Una lectura neo-platónica al “Noli me tangere”.....p.25*

3. *Los siglos XVII-XVIII. El Concilio de Trento y la Contrarreforma...p.29*
 - A. *Consecuencias derivadas del Concilio de Trento.....p.30*
 - B. *La nueva religiosidad: San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri y Santa Teresa.....p.33*
 - C. *María Magdalena en el teatro barroco.....p.36*
 - D. *El auge de María Magdalena Penitente.....p.39*

4. *Breve estado de la cuestión de los siglos XVIII al XXI...p.45*
 - A. *María Magdalena ante la Razón.....p.45*
 - B. *Rilke y María Magdalena.....p.46*
 - C. *De la vanguardia al cine de la mano de María Magdalena...p.48*

5. *Conclusiones.....p.50*

6. *Bibliografía.....p.52*

7. *Webgrafía.....p.56*

Anexo: Catálogo de imágenes

1. Introducción. María Magdalena. El personaje.

María Magdalena, como la Virgen María pero por diferentes motivos, es un caso particular en las narraciones que se desarrollan en las Sagradas Escrituras. Figura acompañada de una carga poética que alcanzará su zénit en el siglo XIX y en el siglo XX, su historia en relación a la personalidad de Jesucristo otorga una gran intensidad emocional a los actos que describen aquellas y, consecuentemente, la mano del artista así lo ha plasmado en pintura, escultura, miniatura o cualquier otro soporte. Pero la interpretación y la representación del personaje han sido muy divergentes en el tiempo y en el espacio.

En las páginas siguientes se analizará en primer lugar el origen y los fundamentos del culto a María Magdalena que, ya avanza, fue muy temprano. Dentro del ciclo pascual, establecido desde los inicios del cristianismo, el acontecimiento más relevante, aquel que da sentido al nacimiento y a la muerte de Jesucristo, la *Resurrección*, es la mujer procedente de Magdala la que lo apercibe y divulga por primera vez. Es un dato de máxima importancia ya que, si la Virgen María da a luz a la persona de Jesucristo, es María Magdalena la que *vuelve a darle vida* al proclamar su retorno de entre los muertos. Ella constituye el primer testimonio de aquel evento sin parangón. Ciñéndonos a la importancia de estos dos hechos en la cimentación de un corpus para sentar las bases del cristianismo, podría deducirse que las dos mujeres deberían poseer un estatus similar en el posterior culto a su respectiva notabilidad. Pero no será este el caso, y, aunque dependiendo del período estudiado María Magdalena gozará de mayor o menor consideración, se asistirá a determinadas coyunturas en las que algunas iconografías y literaturas asimilarán a Magdalena con la figura de Eva, instigadora del Pecado Original y de la consecuente expulsión del Paraíso. O se producirá la abierta ridiculización de su figura en algunos dramas litúrgicos destinados tanto a la difusión como al divertimento del público. Son éstos solo unos ejemplos de las fluctuaciones en la importancia del personaje. A lo largo del presente estudio, se irá constatando que, al inicial protagonismo de la Magdalena atendiendo a la espiritualidad incuestionable del citado episodio de la Resurrección, junto a otros momentos del ciclo pascual en los que ella interviene y que durante la Edad Media estarán rodeados de un hálito de gloria, se procederá a un progresivo énfasis en otros aspectos mundanos de la personalidad de la mujer, para llegar finalmente a la consolidación de la imagen de la penitente que tanto arraigo encontrará en los siglos XVI y XVII, y aún en siglos posteriores. Analizar estas circunstancias desde la perspectiva historiográfica del siglo XXI puede provocar una lectura tendenciosa de estas variaciones, habida cuenta las proporciones que ha alcanzado la cuestión del género en el estudio contemporáneo de la historia, y no es este el objetivo pleno del trabajo. Pero no se pasará por alto la intencionalidad de algunos documentos que se citarán más adelante y que resultan clarificadores en cuanto al estatus femenino a lo largo de la historia. Y no hay que olvidar que María Magdalena era, primero, y antes que nada, mujer.

A. Fuentes documentales y literarias.

Señala Víctor Saxer en su entrada sobre María Magdalena dentro de la *Biblioteca Sanctorum*, que la identidad de esta mujer es fruto de una elaboración procedente de diversos episodios de los Evangelios y que ha sido interpretada en Oriente y Occidente de manera diferente.¹ En consecuencia una primera línea divisoria en la imagen de la Magdalena, con secuelas que tendrán repercusión en la iconografía de la santa, se establece en la distinción que hacen de ella la Iglesia de

¹ Saxer, Víctor, “Maria Maddalena”, en *Biblioteca Sanctorum VIII*, Roma 1966, Pags. 1078-1104

Oriente y la de Occidente.² Si en la primera se mantiene la distinción entre las diferentes Marías que acompañan distintos episodios de la vida de Jesucristo, en la segunda, con algunas excepciones que lo cuestionan, a partir de Gregorio Magno, o el Grande, alrededor del año 600, quedarán unificadas en la persona de María Magdalena.³ Por otra parte conviene distinguir entre el inicio del culto y el establecimiento de un ceremonial dedicado a la figura de la Magdalena dentro de la liturgia cristiana. Si el primero se desarrolla con anterioridad al segundo, supone ya la creación de una imagerie vinculada a la mujer. Pero no es hasta el momento en que se establecen unos textos litúrgicos ligados al personaje cuando se creará la iconografía intrínseca asociada a su vida y a su historia y con unos atributos determinados.

El primer paso para conseguir una aproximación a María Magdalena, lo más fidedigna posible, es acudir a los evangelios canónicos para establecer cuáles son las escenas en las que interviene la mujer apodada de esta forma. Así podemos establecer que, propiamente, como María Magdalena, se la describe en las siguientes escenas:

- *Lc. 8, 2 y Mc. 16, 9*: la mujer liberada de los siete demonios
- *Mt. 27, 55-56; Mc. 15, 40-41; Lc. 23, 49 y Jn. 19, 25*: la mujer que se pone al servicio de Jesucristo y le acompañará hasta su muerte
- *Mt. 28, 1-10; Mc. 16, 1-8; Lc. 24, 1-10 y Jn. 20, 1-10*: acompañada de otras mujeres acudirá la mañana de Pascua al sepulcro para embalsamar el cadáver y hallará éste vacío. *Será la primera en ver a Jesucristo resucitado y dar la buena nueva.*⁴

A estos episodios, a priori *irrebatibles*, se añaden otras escenas evangélicas en las que aparecen otras mujeres de nombre María o anónimas. Acerca de estas escenas, en posteriores apartados se detallarán los desarrollos de forma más específica puesto que, como ha sido indicado, en la iglesia Occidental serán unificadas en la misma persona que la Magdalena, dando origen a algunos temas de su iconografía más recurrentes:

- *Lc. 7, 36-50*: la pecadora anónima
- *Lc. 10, 38-42; Jn. 11, 1-45*: María de Betania. En el episodio de Lucas se narra la escena en la que aparece con su hermana Marta escuchando las palabras de Jesucristo y desatendiendo las tareas del hogar. En el episodio de Juan aparece como hermana de Marta y Lázaro en la narración de la resurrección de éste último.
- *Jn. 12, 1-8; Mt. 26, 6-12 y Mc. 14, 3-9*: María de Betania. La unción, de los pies o de la cabeza, que posee matices diferentes según cada uno de los evangelios.⁵

No son muchos, a la vista de estos datos, los episodios en la vida de Jesucristo protagonizados por la mujer que procedía de Magdala. Pero su aparición tiene lugar en un momento clave, durante el ciclo Pascual, periodo en el que conmemoran e interiorizan los dogmas más importantes del credo

² Por cuestiones de extensión en el trabajo, me centraré únicamente en el desarrollo de la representación de la Magdalena en Occidente, limitándome únicamente a la mención de las probables fechas del inicio del culto en Oriente.

³ Saxer, V., Op. Cit. Pag. 1078

⁴ Con la finalidad de contrastar la unanimidad de varias fuentes en esta cuestión, además de la indicada obra de Saxer se han consultado: *La Biblia*; el artículo de Michel Join-Lambert "Marie-Madeleine, Introduction exégetique" en *Marie Madeleine dans la mystique les arts et les lettres*; y de Isabelle Renaud-Chamska, *Marie Madeleine en tous ses états*, de cuyas ediciones se da detalle en la bibliografía. No obstante, es necesario apuntar la gran diversidad de documentos y escritos sobre, o en los que aparecen datos de María Magdalena, que se van desvelando en actuales investigaciones de índole historiográfica o desde la óptica religiosa. Algunos de estos documentos habían estado soslayados, por motivos diferentes, o simplemente eran desconocidos. Las limitaciones espaciales del trabajo impiden abundar más en el tema, por lo demás, muy sugestivo.

⁵ Saxer, V., Op. Cit. Pag. 1078

de la fe cristiana, y la naturaleza de estos episodios son el motivo de la repercusión del personaje. En primer lugar, María Magdalena será liberada por Jesucristo del mal que albergaba en su interior, encarnado en los siete demonios. Por lo tanto se incorpora al ciclo de la Pascua limpia de pecado. Ella prescindirá de sus riquezas para ponerlas al servicio de la causa de Jesucristo y le seguirá en los últimos días de su vida. En lo referente al episodio de la muerte de Jesucristo, exceptuando en la narración de Lucas, los otros tres Evangelistas citan textualmente a María Magdalena en el momento en que se produce el deceso acompañada de otras Santas Mujeres. Y finalmente está la narración de la visita al sepulcro para realizar la unción del cadáver y el descubrimiento de Jesucristo resucitado. Con toda lógica, la potencia significativa de estos episodios tendrá repercusiones en la iconografía de la Magdalena que aparecerá, en las representaciones de estas escenas como co-protagonista incuestionable de los hechos. No es de extrañar, así pues, que el primer testimonio que poseemos incluyendo el culto a María Magdalena, a finales del siglo IV, se encuentre en la festividad del *domingo de las mirroforas*⁶, fiesta de origen oriental conmemorativa del domingo de Pascua, que tiene lugar dentro del calendario litúrgico el segundo domingo después de Pascua, cuando las Santas Mujeres acuden al Santo Sepulcro con los ungüentos para embalsamar el cuerpo de Jesucristo y lo encuentran vacío. Observar que en esta festividad el protagonismo de la Magdalena en la liturgia es compartido con las otras mujeres que la acompañan (Figura 1).

En estas primeras centurias del cristianismo, durante las cuales el fenómeno de su consolidación como religión oficial va creciendo exponencialmente, poseemos escasos datos que permitan conocer las vías de expansión del culto a un determinado santo. Acerca de la difusión de los textos de los Evangelios la doctora Isabelle Renaud-Chamska resulta muy clarificadora cuando manifiesta la recíproca necesidad entre la divulgación de los textos sagrados y la instauración de una liturgia que permitiera publicitarlos.⁷ En consecuencia, existirá una correlación entre la transmisión de los textos, ya sea por vía escrita o por vía oral, mediante homilías, sermones y oraciones, y la propia construcción del ceremonial que debía acompañarlos. Según Víctor Saxer, el primer emplazamiento en el que se manifiesta el culto, habría que situarlo en Oriente, en la localidad de Éfeso, donde se encontraría la tumba de la santa. Saxer establece su instauración entre el año 449, cuando nace la leyenda de *Los Siete durmientes*, y el 590, fecha en la que Gregorio di Tours escribe *Di Gloria martyrum*.⁸ Del siglo VII ya abundan textos que especifican la defunción de María Magdalena en Éfeso como un hecho fehaciente. Posteriormente, alrededor del año 900, bajo el reinado de León el Filósofo, los restos de María Magdalena, y también los de San Lázaro, serían trasladados a Constantinopla, donde el 4 de mayo se realizaba propiamente una liturgia en honor a los dos santos.

Ha sido especificado, al inicio de este apartado, la divergencia entre Oriente y Occidente en la construcción de la imagen de María Magdalena en relación a los episodios bíblicos. El principal promotor de esta oposición es Gregorio el Grande, que a finales del siglo VI aglutina en María Magdalena las diferentes Marías que aparecen en los episodios descritos anteriormente.⁹ Por lo tanto, la difusión de María Magdalena en Occidente cohesionará el protagonismo de esta mujer en el ciclo Pascual con otros episodios en la vida de Jesucristo que, si bien son cercanos a sus últimos días, pertenecen a capítulos más adoctrinadores. Así, la pecadora anónima y María de Betania, que aparecen en secuencias distintas, darán origen a una gestualidad que en la iconografía se adoptará

⁶ Ibidem, Pag. 1082

⁷ Renaud-Chamska, Isabelle, *Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IVe-XXIe siècle)*, Les Éditions du Cerf, 2008, Paris Pag. 16-17

⁸ Saxer, V., Op. Cit. Pag. 1086

⁹ Saxer, V., "Les origines du culte de Sainte Marie Madeleine en Occident", en *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: actes du colloque international, Avignon, 20-21-22 juillet 1988*, publicadas por Eve Duperray, Beauchesne Editeur, 1989, Paris Pag. 34

como representación habitual de la Magdalena. Al estudiar los diferentes períodos históricos y las imágenes seleccionadas se insistirá en las distintas interpretaciones de los artistas en base a las particularidades de cada una de estas escenas (Figura 2).

Víctor Saxer indica la existencia de un culto a la santa en Occidente alrededor del siglo VIII que se concreta en el establecimiento de una festividad en su honor por una parte, y la veneración a sus reliquias, por otra.¹⁰ La festividad queda instaurada el 22 de julio (como en la actualidad), en la abadía inglesa de Jarrow, por el monje Beda el Venerable que, siempre siguiendo la línea argumental de Saxer, debió tomar de la tradición constantinopolitana. Es relevante, además, que a partir del siglo IX y a tenor de lo expuesto en el *Libellus apostolorum* de Adon de Vienne (ca 850-860), la inscripción de María Magdalena ya recoge explícitamente que fue liberada de los siete demonios y que tuvo el privilegio de ser la primera en ver a Jesucristo resucitado.¹¹ Unos años antes, ca 591, en las homilías números 25 y 33 sobre los Evangelios, realizadas por Gregorio el Grande, la imagen de Magdalena ya es utilizada para abocar a la penitencia a los feligreses tomándola como ejemplo de pecadora arrepentida.¹² Estas homilías, junto al sermón atribuido a Odón de Cluny, *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalene* (escrito entre 860-1030), constituirán las lecturas primordiales utilizadas en la festividad de la Santa, según Dominique Iogna-Prat.¹³ En relación al sermón de Odón, Iogna-Prat, en su artículo “Bienheureuse polysémie” plantea, por una parte la dudosa atribución al cluniacense en la autoría de lo expuesto, inspirado en su mayor parte en las homilías de Haymon de Auxerre (ca 860), y, por otra parte, porque constata que el sermón constituye un repertorio de *tipos* de los que María Magdalena resulta un ejemplo. Partiendo del arquetipo que crea San Ambrosio, uno de los padres de la Iglesia junto a Alejandro el Grande, el sermón de Odón desarrolla, ya integradas las Marías en la única figura de María Magdalena, un catálogo de caracteres que la representa: *la pecadora (rica, y voluptuosa); la penitente (extrema); la familiar de Jesucristo; la mujer en la tumba; la iluminada (contemplativa); y la anunciadora de la resurrección (apóstol y médium)*. El sermón de Odón, por sí mismo, ya desarrolla todas las tipologías que veremos representadas en las imágenes de la Santa a lo largo de la historia. Será, básicamente allá donde se cargue el acento en concreto de una de esas caracterizaciones, lo que marcará el significado del mensaje de la representación.

Atendiendo a Élisabeth Pinto-Mathieu, hasta el siglo X el culto magdalenense está básicamente centrado en Oriente, donde, como ha sido indicado, se encontraban los restos de la santa. Pero esta situación cambiará, provocando un fervor en el culto a Magdalena en Occidente, en el momento en que la abadía de Vézelay *adopta el patronato de María Magdalena*¹⁴ y se inicia la pugna entre este centro y el de Saint Maximim por incrementar sus respectivos prestigios atendiendo a la jerarquía de su vínculo con la santa. El estudio historiográfico ofrece a veces capítulos merecedores de protagonizar episodios más propios de la literatura fantástica que de la vida real. Y la competición entre los dos centros franceses por la supremacía en el culto a Magdalena fue uno de ellos. A mediados del siglo XI, Vézelay afirmará disponer de las reliquias del cuerpo de María Magdalena, la cual, supuestamente, habría abandonado Palestina para acudir en su tarea apostólica hasta las costas de Francia y, habiendo realizado esta misión en Aix-en-Provence, habría acabado sus días en el eremitismo absoluto en la cueva de Saint Baume.¹⁵ En 1254, y avalado por la visita del rey San Luis

¹⁰ Saxer, V., “Les origines du culte...” Op. Cit. Pag. 34

¹¹ Ibidem, Pag. 34

¹² Ibidem, Pag. 41

¹³ Iogna-Prat, Dominique, “Bienheureuse polysémie”, en *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: actes du colloque international, Avignon, 20-21-22 juillet 1988*, publicadas por Eve Duperray, Beauchesne Editeur, 1989, Paris Pags. 21-31

¹⁴ Pinto-Mathieu, Élisabeth, *Marie-Madeleine, dans la littérature du Moyen Age*, Beauchesne Éditeur, 1997, Paris, Pag. IX

¹⁵ Pinto-Mathieu, Élisabeth, Op. Cit. Pag. X

de Francia, que acudirá a orar a la Magdalena a Saint Maximim, el centro provenzal se erigirá por un tiempo en vencedor en la competencia magdaleniense. En 1265, la abadía borgoñona de Vézelay intentará recuperar su posición preferente mediante una *certificación de autenticidad* de las reliquias que disponían. No se hará esperar la respuesta provenzal la cual, con el apoyo de Charles de Salerne, el 9 de diciembre de 1279 contradice a los borgoñones remitiéndose a una confusión en la exhumación del cuerpo de la santa (que los monjes de Vézelay admitían haber hallado en Saint Maximin en el 749) tomando los restos de San Sidoine en su lugar.¹⁶ Al margen de la polémica sostenida entre los dos centros de culto franceses, el hecho relevante es que a lo largo del siglo XIII el incremento en el culto a María Magdalena se verá acentuado no tan solo en Francia sino también en otros puntos de la geografía francesa y germana. Para entonces, y frente a futuras oscilaciones en cuanto al culto a la santa en el tiempo y en el espacio, la imagen unificada por Gregorio el Grande en Occidente estaba ya consolidada (Figura 3).

Paralelamente al culto y la liturgia de María Magdalena, circunscritos al ámbito de lo religioso, discurre una literatura protagonizada por su persona que tendrá futuras consecuencias iconológicas para los artífices que representarán su imagen y destinada a un público más generalizado. Una fracción de esta literatura se encuentra en las cada vez más frecuentes hagiografías describiendo las vidas de los santos, circulantes desde la segunda mitad del siglo XII, entre las que destaca la *Leyenda Dorada* escrita alrededor de 1260 por Jacobo de la Vorágine. Como indica Claudio Leonardi al inicio de la edición promovida el año 2007 por la Biblioteca Ambrosiana¹⁷, la materialización de la tarea del dominico está vinculada al auge y establecimiento de comunidades monacales en Europa durante el siglo XIII. En estas congregaciones se recogían y difundían sermones relacionados con las vidas de los santos, cuyas vidas ejemplares servían de predica. Pero no solo se limitará a una difusión oral sino que a través de los *scriptorium* se encargaron también de transcribirlos en soportes manuscritos. Al hilo de la compilación de de la Vorágine surgirán a lo largo de toda la geografía europea decenas de manuscritos narrando la vida de los santos siguiendo un esquema narrativo entre la literatura histórica y la leyenda imaginada.

Centrando la cuestión en el título dedicado a María Magdalena de la *Leyenda Dorada*, en él se forjará la imagen de la santa que prosperará básicamente en sus representaciones futuras.¹⁸ El autor recoge unos datos consolidados como verídicos y aunando las tres mujeres que aparecen en las ya antes citadas escenas de los Evangelios, y mezclando también las referencias inscritas en éstos, establece una historia completa de la vida de la de Magdala. Inspirándose inicialmente en la etimología del nombre (*María: mar amargo, iluminadora e iluminada/Magdalen: culpable, fortificada, invicta, magnífica*), de la Vorágine elabora la personalidad de una mujer rica, amante de los placeres mundanos, despreocupada de la administración de sus posesiones y hermana de Lázaro y Marta. Inspirada por el Espíritu Santo, acudirá a casa de Simón el Leproso donde tendrá lugar el episodio del lavatorio de los pies de Jesucristo con sus lágrimas, el uso de su cabellera para secarlos y la unción con su caro ungüento. Perdonada de todos sus pecados por Jesucristo, le ofrecerá sus bienes y le seguirá en su trayecto final. El escritor concede relevancia al descubrimiento del sepulcro vacío y a la proclamación primera de la Resurrección adjudicándole el nominativo de *apóstola de los apóstoles*. Esto le permitirá enlazar, a los episodios vividos junto a Jesucristo, la posterior predicación allende de Judea, el viaje en barco junto a San Maximino, Santa Marta, San Sidonio y San Lázaro, entre otros, y la llegada a Marsella. Nuevos episodios que certificaban su santidad y el retiro a la cueva para ejercer la penitencia, brindaban el corolario a una vida que se habría de convertir en el ejemplo que deseaba

¹⁶ Ibidem, Pag XI

¹⁷ Varazze, Iacopo da, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, Tavarnuzze : SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Biblioteca ambrosiana, 2007, Milán, Pag. "Premessa"

¹⁸ Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada, 1*, Alianza Editorial, S.A., 2001, Madrid Pags 382-392

mostrar la Iglesia a los fieles, en referencia a la necesidad de arrepentimiento y el abandono del vicio. La imagen y el repertorio quedaban de esta forma afianzados para su ulterior difusión y con alguna diferencia descriptiva pero concordando en los datos básicos, será la que prosperará en las cada vez más populares hagiografías de las vidas de los santos.¹⁹

En vinculación a estas narraciones entre legendarias, moralizantes y literarias, que tuvieron gran aceptación a lo largo de la Edad Media y hasta mediados del siglo XVI, cuando la propia Iglesia empezó a desestimarlas por su carácter demasiado *ficticio*, y, por lo tanto, cada vez más lejanas a su inicial sentido adoctrinador, cabe mencionar la difusión del culto a los santos mediante los dramas litúrgicos y los sermones. No es la intención profundizar en las abundantes fuentes disponibles en estos géneros, que merecen por sí mismos un trabajo específico, pero, a título ejemplificador citar algunos de esos dramas que hacen referencia al personaje, y los sermones de Vicente Ferrer²⁰, sobre María Magdalena, por ser un ejemplo cercano.

Los dramas litúrgicos, antecedentes al teatro de ficción, se desenvuelven tímidamente a partir del siglo IX, y mantendrán continuidad en los siglos venideros, con la misma finalidad de difusión, didáctica y moralizante que las vidas de los santos o los sermones. Son, junto a las imágenes, el medio para acceder a un amplio público que no sabe leer y, en consecuencia, la vía para sedimentar la doctrina cristiana en la población iletrada. Representan, en suma, la trasposición de aquella liturgia misteriosa y reservada para unos pocos que se practica en las iglesias, al conocimiento más amplio de su mensaje. Los primeros dramas litúrgicos incluyen aquellos que hacen referencia al ciclo de la Pascua, y consecuentemente incluyen a María Magdalena como protagonista principal. Sus orígenes pueden datarse en las representaciones de la liturgia pascual desarrolladas a finales del siglo IV en los lugares donde tuvo lugar la acción de los Evangelios, según consta el testimonio de la monja Etheria que efectuó un peregrinaje a Tierra Santa a finales de ese siglo²¹. El drama del *Officium sepulcri* o *Visitatio sepulcri*, consta como representado ya en el siglo X y versionado hasta 68 veces hasta el siglo XIII²². Como hace constar Renaud-Chamska, la popularidad de este drama, y se puede extrapolar a otros del mismo periodo, deviene del hecho de ser declamado en la lengua vernácula, comprensible para los espectadores, y de combinar elementos en la métrica y la rima a modo de canciones o poemas de fácil retención. Este tipo de representaciones irán evolucionando cada vez más hacia formas plenamente dramáticas en las que serán incluidos episodios de comicidad sorprendentes si se atiende a la temática que refieren pero comprensibles si se contextualizan en el entorno cultural de cada época.

¹⁹ Nota de autor: Por cotejar un ejemplo más se ha consultado de Fernando Baños Vallejo e Isabel Uría Maqua: *La Leyenda de los Santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Ayuntamiento de Santander, Concejalía de Cultura, Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego y Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, Santander (Pags. 207-215) Pese alguna omisión en la historia respecto a la versión de de la Vorágine, como la carencia de la etimología de los nombres de la santa, y entre otros, sustancialmente los datos relevantes son los mismos. Es interesante remarcar también las consideraciones de los autores, en la "Introducción", a aquello de fantasioso que poseían las historias adornadas de las vidas de los santos, transmitidas por vía escrita o incluso en canciones. El santoral del cristianismo se aparece bajo este punto de vista como una fuente de personajes heroicos en sus gestas, capaces de congregarse la atención de un público ávido de escuchar cómo se produce la transmutación de la gran dama que pudo ser María Magdalena, a la bella apóstol que predicaba en tierras marsellesas.

²⁰ Ferreiro, A. (2010). "St. Vicent Ferrer's Catalán Sermon on Saint Mary Magdalene". *Annuario de Estudios Medievales*, 40(1): 415-433 doi: 10.3989/aem.2010.v40.i1.309. No habiendo sido posible encontrar el original del sermón del dominico, se ha extraído la información del enlace de referencia, que ofrece un buen estudio sobre el tema, y del ya antes citado libro de Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine, dans la littérature du Moyen Age*, Pags. 35-43

²¹ Renaud-Chamska, Isabelle, Op. cit. Pags. 28-32

²² Ibidem, Pag. 27

En lo que se refiere los sermones del dominicano de Valencia, escritos a inicios del siglo XV, constituyen un prototipo de estructura narrativa concebida para la recepción de un público, el de los feligreses, que fuera comprensible para la audiencia a la par que aleccionadores y lo bastante contundentes para ser asimilados. Es por ello que formalmente al inicio se introduce el tema sobre el cual versará el sermón, el cual se adereza con citas bíblicas que contribuyen al conocimiento de las Sagradas Escrituras, y que sirven para apoyar su discurso moral, del cual también se da conocimiento en la introducción al sermón. Al respecto indica Alfonso Esponera Cerdán: *Emplea exempla, similitudines y hace aplicaciones a la vida práctica, en muchos casos comunes a otros oradores contemporáneos. Estas aplicaciones a cada uno de los diversos sectores de oyentes, nos muestran que se esforzaba para que su predicación tuviera una dimensión pastoral y práctica fundamentales.*²³ La finalidad del sermón debía ser su fácil comprensión y María Magdalena pronto se erige como arquetipo ideal de comportamiento. Indica la doctora Pinto-Mathieu que, centrados ya en el siglo XV, el acento espiritual de la Magdalena pecadora arrepentida y apóstol se desplazará hacia un mayor énfasis de su faceta de mujer *perdida*. Ahora la santa debe de convertirse en ejemplo para las jovencitas a las cuales van dirigidos especialmente los sermones y la moralina de la homilía debe recaer en *los peligros de una feminidad mal controlada.*²⁴ María Magdalena vuelve a ser la gran dama, rica y ociosa, y así será representada en una gran parte de la iconografía de los siglos XV y XVI en Italia, Francia, España o los Países Bajos. En el apartado destinado a la iconografía de la Magdalena durante el Renacimiento se analizarán con más detalle estos sermones.

En base a lo que antecede, queda patente que las fuentes documentales y literarias acerca de María Magdalena son múltiples. Sobre algunas de ellas se volverá a tratar al analizar las imágenes que acompañan estas páginas, además de abundar en ellas en cada período concreto que se estudie. En la forma de plasmar la imagen difundida de la santa en las obras que la representarán en lo sucesivo, es como se apreciará en toda su amplitud las vicisitudes de su iconografía.

B. Los orígenes de la iconografía de María Magdalena: breve incursión en la Edad Media y la espiritualidad del período.

De todo lo antedicho en el apartado precedente se puede deducir de forma inmediata la envergadura que adquiere la identidad de María Magdalena en la imaginería religiosa de la Edad Media. No hay que olvidar que, en ese largo período que abarca aproximadamente unos mil años, las imágenes que hoy calificamos como obras de arte poseían unas finalidades muy diferentes a las que les otorgamos hoy en día. En primer lugar porque su contemplación no era generalizada y la difusión de ideas por la vía oral era la predominante en la Alta Edad Media. En lo que hace referencia a las imágenes religiosas, aquellas que se empleaban durante la liturgia, solamente eran visibles en determinadas ocasiones en que se realizaba el ceremonial abierto al público general. Este panorama irá cambiando y, progresivamente, las efigies se irán desplazando desde los espacios interiores más reservados de la liturgia, para extenderse a los largo de las naves de los recintos eclesiales hasta llegar a su exterior. Las vías de peregrinación del Camino de Santiago en Europa contribuirán en gran medida al cada vez mayor interés de la Iglesia en propagar la doctrina cristiana a través de los elementos arquitectónicos visibles al gran público. Es así como las iglesias de toda la geografía europea irán incorporando en portaladas, tímpanos, arquivoltas, parteluces o jambas toda una escenografía de escenas bíblicas destinadas a ser conocidas y a constituir una forma de adoctrinamiento por la vía de la visión. Por lo que se refiere a los objetos de culto personal, estaban reservados al reducido segmento de la población que podía adquirirlos y estaban destinados a un

²³ Ferreiro, A. (2010) Pag. 417

²⁴ Pinto-Mathieu, Élisabeth, Op. Cit. Pag. 35 Del francés original: “les dangers d’une féminité mal contrôlée”.

culto privado (Figura 4). Con todo, el conjunto de textos que se han comentado someramente proporcionaban suficientes elementos para poder elaborar una iconografía específica para María Magdalena que la hiciera reconocible por sus atributos. Esta necesidad de reconocimiento es una de las funciones primordiales de las imágenes durante la Edad Media. No se ha de olvidar tampoco la divergencia de opiniones en cuanto al uso y al valor de las imágenes sagradas. Posturas más cercanas a la iconoclastia y otras próximas a la iconodulia se debatían en sínodos y concilios en los primeros siglos de la Iglesia cuestionando no tan solo la pertinencia de su ejecución sino también las funciones que les eran propias y deseables. El fantasma del *becerro de oro* proyectaba una larga sombra en los inicios de las comunidades cristianas y ha constituido a lo largo de la historia de la Iglesia una fuente de divergencias y postulados opuestos²⁵. Frente a las posturas encontradas sobre el tema están muy presentes las palabras del Génesis: *y Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza*. Al hombre del medioevo no ha de extrañarle el conocimiento a través de las imágenes de santos y mártires siendo la propia humanidad una representación de la divinidad. No obstante se convendrá una distinción en la jerarquía de las imágenes, eso sí, y el rango, efectividad y veracidad de ellas dependerán de su inclusión en una de estas categorías siendo la más sagrada la imagen *acheropita*, es decir la que no ha sido realizada por mano humana y que ha tomado directamente el modelo del original. Pero la efectividad de los poderes de éstas y de las de rango inferior quedará fuera de cuestión. Este raciocinio repercute inmediatamente en la forma de ver, en la visión de los hombres de este periodo. Lo que el órgano visual percibe es una imagen real del santo a través de la representación escultórica o pictórica y esa imagen es fidedigna del personaje al cual remiten. Pero a esa visión orgánica del ojo físico se añade una visión o contemplación espiritual que atañe a aquello que representa el santo concretamente, a la idea que promueve su propia imagen, acompañada de los atributos que facilitan este reconocimiento.

Una vez abandonado el curso de la representación de la Magdalena en Oriente, las siguientes páginas se centrarán exclusivamente en la suerte iconográfica de la santa en Occidente y el papel de su imagen en la creciente organización institucional de la Iglesia. Llegados a este punto se plantea una cuestión crucial para la evolución de la representación de María Magdalena durante la Edad Media. En la consolidación como religión oficial, y en aras a incrementar el poder *terrenal*, la promesa de la salvación para los fieles que se comportaran siguiendo los preceptos que marcaba la Iglesia fue el principal agente motivador para captar adeptos. El cristianismo, frente a otras religiones, ofrecía una promesa *democrática* (a la que todos tenían derecho si el comportamiento era el adecuado): la promesa de la Resurrección y la vida eterna. Jesucristo había nacido y, esencialmente, había resucitado para confirmar un destino reservado para todo aquel que le siguiera en su doctrina. Si se utilizara una terminología moderna habría que compararlo con la necesidad de crear *una buena marca y una estrategia de difusión acorde a los objetivos que se perseguían*. Pero, ¿quién fue el primer testigo de aquel hecho tan fundamental? María Magdalena, una mujer. Evitando una lectura anacrónica del curso de los acontecimientos, y buscando una respuesta atendiendo a las fuentes documentales, habría que situarse en el tiempo en que tuvieron lugar los sucesos y el contexto social y cultural de aquel momento. Y en aquella coyuntura el testimonio de una mujer carecía de validez jurídica.²⁶ Es del todo plausible que en la difusión de los pilares fundamentales en los que habían de asentarse la institución eclesial fuera más oportuno consolidar el testimonio de los apóstoles masculinos, con especial relevancia de San Pedro, y San Pablo, que magnificar en exceso el episodio vivido por María Magdalena. No se trataría tanto de esconderlo pero sí de exponerlo de forma adecuada para evitar las conjeturas acerca de la veracidad del asunto, y esta circunstancia había de influenciar en la imagen arquetipo de la Magdalena.

²⁵ Se incidirá más en esta cuestión al tratar la Contrarreforma y la cuestión de las imágenes.

²⁶ Tepedino, Ana María, *Las discípulas de Jesús*, Narcea, S.A. de Ediciones, 1994, Madrid Pags. 138-139

Las escenas de los Evangelios analizadas en el apartado anterior fueron las que señalaron la iconografía futura de la Magdalena. Pero no solo la acción que se desarrollaba en la historia marcaría los atributos de la santa. Si las lágrimas o el tarro de ungüentos, como se verá a lo largo de la descripción de su representación, se convertirán entre otros en el símbolo de su reconocimiento para los feligreses, otras circunstancias de contexto cultural influyen igualmente en la definición de la imagen. No será extraño, así pues, que la Magdalena, y la escenificación de un episodio conjunto con Jesucristo, comparta espacio con una representación del Pecado Original en un tímpano o en una miniatura (Figura 6). Durante la Edad Media es ya frecuente el uso de imágenes del Nuevo Testamento en las representaciones ornamentales (ha sido comentada la necesidad de la difusión de la doctrina pareja a la evolución de la liturgia) pero el peso de las escenas del Antiguo Testamento como prefiguraciones de aquello que va a suceder en el futuro son más que habituales en la Edad Media. Son una necesidad. Este recurso iconográfico tiene una función tanto narrativa, de dar a comprender una relación causa-efecto entre el pasado y el presente (y aún el futuro el día del Juicio Final), como formal en el uso de tipologías de arquetipos consolidados para dar a entender una jerarquía o el sentido de un ceremonial ya conocido. Por eso no es extraño que la imagen de la Magdalena reúna una simbiosis de atributos propios, inherentes a ella, y otros compartidos con personajes a los que se desea hacer analogía. A ese respecto señala Jean Babbiste Boudard: *los atributos no son suficientes para caracterizar una figura "iconológica"; es preciso ayudarse de la expresión, del gesto del rostro, de la actitud corporal, de la indumentaria.*²⁷ A las palabras de Boudard se puede añadir: y el entorno que rodea a la figura, ya sea en la misma imagen o en imágenes vinculadas en el todo de la obra. Es la suma de todos estos elementos lo que compone la imagen de un determinado personaje destinada a la difusión de un cierto mensaje, del cual la iconografía se convierte en *marca*.

La consolidación de la imagen de la Magdalena va pareja a la evolución de la iconografía cristiana. Tal como asevera Louis Réau en sus escritos sobre la cuestión, las fuentes que van a proporcionar el sustrato a la elaboración de unas imágenes reconocibles tanto en sus formas como en el sentido que deberían de comportar, beben de una tradición oriental en sus inicios así como de la huella de la tradición romana. Pero será también la interpretación teológica del Antiguo y el Nuevo Testamento y las ya citadas fuentes documentales y literarias las que acabarán de configurar el muestrario iconográfico.²⁸ Acerca de la doctrina tipológica el historiador francés hace hincapié en su relevancia para los resultados en el terreno de las artes, pues, si bien algunos episodios de las Sagradas Escrituras contienen capítulos poéticos más adecuados a su trasposición en las artes plásticas, el énfasis en determinadas concordancias se realizó atendiendo más a una cuestión de certificación sobre la unidad de los dos libros canónicos. Es decir, a pesar de la disparidad de autores que intervinieron en su escritura, la historia narrada en el Nuevo Testamento había de ser la que era en tanto que ya había sido vaticinada por la historia del Antiguo Testamento, y para demostrarlo se establecían unas concordancias de episodios²⁹. El objetivo requerido sería, atendiendo a esta premisa, dar unidad al conjunto de libros que constituían la Biblia para otorgar validez a los hechos narrados en el Nuevo Testamento. Otras religiones tenían también su fundamento en las Sagradas Escrituras, pero el cristianismo tenía su razón de ser en la figura de Jesucristo y su Resurrección, y, frente a otras doctrinas *equivocadas*, en el Antiguo Testamento ya estaban patentes los hechos neo testamentarios (por utilizar la terminología de San Agustín de

²⁷ Ripa, Cesare, *Iconología*, vol. I, Ediciones Akal, S.A., 1996, Madrid Pag. 11 También del mismo autor francés del siglo XVIII se cita: *el arte de personificar las pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida se llama Iconología. Es una especie de recurso poético inventado por la ingeniosa pintura para dar fuerza y expresión a los sujetos que ésta trata y hacer hablar a las imágenes que ella representa... es una imagen parlante o discurso de imágenes.*

²⁸ Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general.*, Ediciones del Serbal, 2008, Barcelona

²⁹ *Ibidem*, Pags. 230-245 Cita Réau los testimonios de San Agustín y el Abad Suger de Saint Denis como promotores de esta teoría en las siguientes afirmaciones: *en el Antiguo Testamento el Nuevo está latente; en el Nuevo el Antiguo patente* (San Agustín); *lo que Moisés vela, la doctrina de Cristo revela* (Abad Suger).

Hipona). La coherencia era la premisa y es esta cohesión doctrinal la que constituye la base de los programas iconográficos destinados a ser expuestos y promovidos desde el entorno de una Iglesia cada vez más poderosa tanto en su poder religioso como en el civil.

¿Qué prerrogativas deberían pues adjudicarse a una María Magdalena primer testigo de un Jesucristo resucitado? Un primer paso, como ya se ha visto, era unificar a María Magdalena con las Marías dispersas en otras escenas del Nuevo Testamento. Poco a poco se van configurando así los elementos que habían de hacer reconocible a la Magdalena. La del *noli me tangere*, sí, testigo primero de la aparición de Jesucristo resucitado, pero también, en un entorno ajardinado, una imagen de Eva y el Pecado Original recordaría que ambas eran mujeres, que una fue la causa de la necesidad de la otra (Figura 5). La imagen de la expulsión del Paraíso podía también establecer analogías entre el árbol del Bien y del Mal y la cruz de la Crucifixión, de la que también era testigo ocular la Magdalena. La concordancia de las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, en este caso, proporcionaban grandilocuencia a los hechos nuevos matizados por la causalidad de los hechos antiguos. Por ello será frecuente encontrar imágenes de la Magdalena haciendo *pendant* con escenas del Antiguo Testamento destinadas a afianzar la doctrina de las concordancias.

Esta concordancia, también llamada simbolismo tipológico³⁰, no solo se establecerá en los episodios atribuidos a la Magdalena sino que se harán extensivos a las representaciones de la santa por unificación de las Marías. Otro factor, además, a tener en cuenta, es el de la caracterización de la representación aislada de la santa o formando parte de un conjunto. Hasta ahora se han comentado las escenas en las que la Magdalena co-protagoniza la acción, pero también será difundida una imagen de la santa en solitario fruto de un culto destinado a su persona específicamente.

En el amplio estudio realizado por Louis Réau sobre la iconografía de los santos de la cristiandad, el autor realiza una catalogación esclarecedora de las representaciones de María Magdalena a lo largo de la historia del arte, en función de si se trata de figuras, de ciclos referidos a ella o escenas en las que participa³¹:

- Las representaciones aisladas o figuras de la santa las subdivide en dos tipologías: la *mirófora* caracterizada por el atributo del vaso de ungüentos, y la *penitente*, cuyos atributos usuales son una calavera o la corona de espinas y, en ocasiones, tiene un pequeño *amorcito* a sus pies. La primera es la preferida durante la Edad Media y la segunda en el arte de la Contrarreforma. Incluye asimismo en este apartado su representación en grupo con algún otro santo pero no dentro de una acción narrativa.
- Las imágenes englobadas bajo el epígrafe de ciclos son las constituidas por narraciones de la Magdalena que se incluyen en una serie expositiva abarcando una historia más compleja siendo motivos muy adecuados para conjuntos de vidrieras o retablos.
- Finalmente, las escenas que son obras constitutivas de un todo narrativo por sí mismo. En este amplio apartado, Réau distingue el repertorio de imágenes procedente de las escenas de los Evangelios de las que derivan de los *misterios* y la *leyenda provenzal*. Estos últimos serían episodios *no oficiales* de la historia de la santa pero que, por transmisión popular alcanzarán gran éxito y, en consecuencia, resultarán igualmente válidos en el establecimiento de una iconografía propia para el reconocimiento de los feligreses. Dicho de otra forma ésta última sería la Magdalena surgida de la tradición *folklorica*, que no por

³⁰ Op. Cit. Pag. 230

³¹ Réau, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien, Tome III Iconographie des Saints, II, G-O*, Presses Universitaires de France, 1959, Paris Pags . 846-859 La descripción que se realiza a continuación está extraída de las páginas citadas. No se añaden notas al pie para no interrumpir el curso de la lectura.

carecer de validez probada adolecía de fuerte implantación. Acerca de estas fuentes iconográficas los misterios tendrán mayor influencia a partir del siglo XIV, por lo que se incidirá en próximos apartados, y la leyenda provenzal marcará ya su impronta en las imágenes desde mediados del siglo XIII, fecha en la que ya ha sido citada la edición de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (Figura 7).

En cualquiera de los casos, los atributos asignados a la representación de la Magdalena desde los inicios de su representación, aunque incorporándose a su iconografía gradualmente, serán: *el turbante y los guantes; un balcón sobre su puño anteriormente a su conversión; un vaso de perfumes con el cual unge los pies del Salvador; o una calavera delante la cual, envuelta de su larga cabellera o casi desnuda, realiza penitencia en la Sainte Baume*³². Una vez establecidas las narraciones y los atributos calificativos, la imagen de María Magdalena quedaba establecida para su posterior identificación y comprensión.

El periodo al que se está haciendo referencia, pues, está dominado por el poder de la palabra, en sermones, homilías, misterios o leyendas, así como el poder visual de las imágenes provenientes tanto de la escenificación del rito o la liturgia como de la contemplación de las imágenes de la historia sagrada. En este largo periodo, además, toman relevancia mártires y santos como ejemplos de vidas a seguir por los fieles y, así, sus reliquias se convierten en fuente de estatus para los nuevos centros de culto desatando rivalidades entre éstos y dando origen a algunos episodios poco ortodoxos en cuanto a la obtención de esos preciados objetos. Se ha visto en el apartado anterior la pugna entre Saint Maximin y Vézelay por atribuirse la posesión de los restos de María Magdalena y las consecuencias que se derivan de ello. Todo lo antedicho es debido a la prioridad que otorga la cristiandad de la alta Edad Media hacia la proximidad o el contacto con el santo o mártir. El oído, la visión y el tacto, son los sentidos que predominan para adentrarse en la doctrina y en la fe en los inicios de la cristiandad. La espiritualidad a la que se hace referencia al hablar de esta etapa de la historia emana desde lo terrenal aprehensible por los órganos sensitivos hasta lo celestial o intangible. Pero no se tratará de una sensorialidad comparable a la que tendrá lugar a partir del siglo XVI, momento en el que entrarán en juego la mística y el éxtasis. Como se verá al llegar al estudio de la Magdalena en época moderna, en estas prácticas *se experimentará el contacto con la divinidad*. En la Edad Media la fe es absoluta, para aquel que la posee, puesto que lo celestial constituye un misterio del todo irresoluble, no hay cuestionamiento racional a los preceptos. Los milagros son aceptados sin reparos. Dios y lo celestial, ángeles, vírgenes, santos y mártires están en un nivel superior y el hombre, sus vicios y su historia están en el nivel inferior. El paso de un nivel a otro vendrá condicionado por un Juicio Final en el que aquellos que sigan y se comporten a tenor del ejemplo de los santos y mártires podrán al fin contemplar la faz divina. Los santos son los mediadores entre los dos niveles y la proximidad a sus restos, la visión o el contacto con todo o parte de su cuerpo se convierten en el *salvaconducto hacia la Gloria* ¿Cómo podía influir la imagen de María Magdalena en este estado de la cuestión? Ofreciendo el ejemplo de la mujer que fue liberada de sus pecados, estuvo al lado de Jesucristo en su muerte, fue testigo de su resurrección y partió en un barco a predicar el mensaje de la cristiandad hasta arribar a Marsella donde, no lejos de allí, efectuó penitencia y reposaban sus restos. La unción de los pies de Jesucristo, la resurrección de su hermano Lázaro, la cena en su casa con su hermana Marta y Jesucristo, constituían episodios del nuevo testamento pero que ya estaban previstos en el Antiguo. Todo ello constituían pruebas de que lo inexorable estaba por venir y seguir el ejemplo que se desprendía de las imágenes de la santa era el mejor modo de estar preparado para la llegada de ese día (Figuras, 8, 9 y 10).

³² Réau, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien, Tome III Iconographie des Saints, III, P-Z Répertoires*, Presses Universitaires de France, 1959, Paris Pag. 1492

2. El Renacimiento. Una nueva visión de María Magdalena.

Los historiadores, por necesidades prácticas, requieren compartimentar el tiempo y otorgar nombres para facilitar el estudio de su materia. Ciertamente, la evolución del pensamiento, la cultura, ciertos hechos que *marcan una tendencia* en el desarrollo de los acontecimientos, se pueden agrupar bajo epígrafes genéricos siempre y cuando se atienda a dos premisas básicas: los márgenes que separan las épocas no son estrictos ni rígidos; y dos, la perspectiva historiográfica occidental en el entorno en el que vivimos es la dominante pero no la única. De la cultura clásica a la Edad Media, de la Edad Media al Renacimiento y así en adelante... son demasiado evanescentes los límites y las razones que dividen las etapas de la historia. En el apartado anterior se ha realizado una sucinta indagación en el pensamiento espiritual de un periodo que abarca casi mil años y en el que tanto en el tiempo como en el espacio las particularidades y la idiosincrasia de diferentes territorios escapan a ciertas etiquetas que estigmatizan con sus generalizaciones. Pasar a tratar la cultura del Renacimiento de los siglos XV y XVI como si el pensamiento que dominó en esta etapa se produjera de la noche a la mañana sería negar la evidencia de la evolución de un raciocinio que se genera por múltiples factores y que se manifiesta de formas diferentes a nivel territorial. Erwin Panofsky constata que aunque el Renacimiento en mayúsculas es el que tradicionalmente se atribuye al territorio italiano centrado y acotado entre el 1400 y el 1500, los renacimientos, en minúscula (con permiso de Panofsky) por ser plurales y entendidos como un resurgir del interés y la imitación de la cultura clásica, se han producido en varias ocasiones a lo largo de la historia y no exclusivamente anclados al fenómeno circunscrito en la península itálica.³³

En las páginas siguientes se reflexionará en concreto acerca de cómo el pensamiento humanista que se desarrolla entre los años 1400 y 1500 tiene una repercusión en el modelo iconográfico de la protagonista de estas páginas. Para llegar a ese punto habrá que adentrarse también en el periodo inmediatamente anterior a aquellas centurias, cuando una serie de señales serán indicativas del cambio que se está produciendo en el pensamiento de la sociedad occidental. Es obvio que los factores que acompañan la transformación de una cierta forma de cultura son múltiples y provienen de una coyuntura tan amplia como es la suma del contexto político, de los avances de la ciencia, del pensamiento filosófico y de las inclinaciones espirituales de la sociedad. La amplitud del tema obliga en este apartado a acotar el tema y seleccionar aquellos factores que inciden de manera más directa a la imagen de la Magdalena. Una Magdalena que irá adquiriendo una identidad cada vez más autónoma en el sentido de relevancia en cuanto a su propia historia. Ciertamente es que la trascendencia de esta mujer procede del vínculo mantenido con Jesucristo, pero sus particulares circunstancias en la naturaleza de ese vínculo influirán en una nueva significación que se concederá a unos modelos iconográficos, que en algunos casos se mantendrán cercanos a los esquemas propuestos en la Edad Media, y en otros supondrán un formato novedoso. De estos, se incidirá en la imagen de María Magdalena como la gran dama que fue y que entronca con la propia imagen de la mujer durante el Renacimiento, y se hará mención especial al capítulo del *Noli me tangere*, por su relevancia significativa (Figuras 11 y 12).

A. El Humanismo en las artes y sus consecuencias iconográficas.

Escribir acerca del pensamiento humanista supone escribir acerca de la percepción del ser humano frente a la divinidad. Ante posturas tan diametralmente opuestas frente a lo desconocido como pudieron una actitud proclive a la superstición o una actitud espiritual, disposiciones vitales ambas muy propias de la Edad Media, el humanismo representa el inicio de un largo proceso de

³³ Panofsky, Erwin, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, S.A., 2014, Madrid

autoafirmación del hombre frente a la divinidad. Mucho tiempo habrá de pasar antes que el ser humano proclame que *Dios ha muerto*, y con Él el confort de la protección paternal divina, pero el proceso, el germen de la autoconfianza que cambiará las relaciones, se puede considerar implícito en el pensamiento de unos hombres que, alrededor del año 1400, o incluso antes, en lo que a la representación se refiere, se plantean equiparar en un plano de igualdad los territorios humanos y divinos. La autora no trata de afirmar taxativamente que exista una voluntad propiamente consciente de alterar la jerarquía entre el hombre y la divinidad, pero sí observar unas circunstancias que pueden ser causales en este fenómeno de creciente autonomía. Una progresiva seguridad del ser humano en el dominio de los recursos de la naturaleza; una nueva organización política que reparte los poderes entre sectores más amplios (aunque acotados a determinadas élites); la creación de universidades y la transmisión del saber que de ellas emana; los postulados divergentes a una Iglesia oficial que ofrecerán nuevos caminos al cristianismo...todo ello son algunos de los factores que contribuyen a un cierto *relajamiento hedonista* proporcionado por la propia confianza del género humano en sí mismo. El placer estético todavía está lejos de ser teorizado como disciplina pero sus efectos ya habían estado presentes en escritos de mediados del siglo XII, como los del Abad Suger, cuando justifica las riquezas expuestas en su catedral en el tratado *De rebus in administratione sua gestis*. El ornato, el uso de materiales preciosos, el despliegue de boato tanto en el exterior de las catedrales como, o aún más, en los tesoros interiores que se albergaban en ellas, se explicaba, a tenor de las palabras del monje francés, por el deseo de loar a la divinidad y, en gran medida, por reproducir la luz gloriosa en estos espacios terrenales. La vía abierta al placer y al disfrute de la vida se reflejará en unas manifestaciones artísticas cuya función principal ya no será tanto la moralizante como la del simple gozo, y si era necesario *emboscar* esta experiencia en una forma de honrar a la divinidad (recurso al cual se ampara el abad de Saint Denis), así se hacía. Si la Jesuralén Celestial pertenecía al espacio de lo divino, y así se había mostrado a lo largo de la Edad Media ocupando un territorio impreciso en las imágenes en las que era representada, la reproducción terrenal de aquella ciudad evocada permitía al hombre alcanzar un estado de gracia que había de conectarlo con lo sagrado.

Junto a todo ello, se asiste a la emergencia lenta pero imparable de una burguesía vinculada al capital, que en el futuro se convertiría en el poder de facto del funcionamiento de la sociedad, alterando las relaciones de privilegios tradicionales. La alta burguesía primero, y la mediana y baja después, se sumarán a la adquisición de productos de lujo y representación ampliando el mercado a los artífices. Sus aficiones y gustos quedarán reflejadas en el éxito de nuevos temas iconográficos como serán los paisajes, o las escenas de género, sobretodo en la pintura del norte de Europa. Como se verá, iconográficamente es muy patente esta constatación en la variación de las jerarquías al acercar mediante planos personajes y espacios concernientes a los dos mundos. Comitentes comparten espacio con los santos acreditando relevancia ante un público que contempla a sus personalidades cercanas *simultanear el plano*, en lo que a representaciones artísticas se refiere, con aquello más sagrado. Pero esa representación, siempre promovida y rígidamente controlada por el promotor de la obra, traslada a la imagen una creencia cada vez más arraigada en el pensamiento humano: si el hombre había sido hecho a la imagen de la divinidad, su papel en la Creación, esta circunstancia magnífica debía de quedar certificada en su representación, tanto en su posición con respecto a lo divino como en su dominio del medio natural cada vez más conocido y a la par domesticado gracias al mejor conocimiento que proporcionaba la ciencia y la tecnología. La seguridad del hombre provenía del ya citado incremento de poder, que, aunque preservado a unos

pocos, se estaba cimentando en unas nuevas formas socio-políticas de las cuales la organización de la Iglesia tomaba modelos para su propia estructura³⁴.

En esta situación, el camino hacia la eclosión del Humanismo del 1400 se inicia mucho antes, en los siglos XI y XII, en el fenómeno descrito por Erwin Panofsky como protohumanismo circulante del Norte hacia el Sur de Europa que, en conjunción al protorrenacimiento que circula en sentido inverso, convergen en la “reactivación” de motivos clásicos junto a los conceptos clásicos³⁵ en las diferentes disciplinas artísticas y literarias. El Renacimiento italiano (el cual concluye el autor que si bien comparte con los otros el hecho de recuperar los modelos clásicos, estructuralmente y en el alcance de sus consecuencias supera con creces a los anteriores), en una analogía muy adecuada para la protagonista de estas páginas, *lloró ante la tumba de la Antigüedad tardía y trató de resucitar su alma (...)* *Las almas resucitadas son intangibles, pero tienen las ventajas de la inmortalidad y la ubicuidad.*³⁶ El paso decisivo que realizó el Renacimiento y su contrapartida humanística, fue el resurgir de la cultura clásica alcanzando una extensión global a todas las materias del saber y de cuyos modelos se tratarán de encontrar en las fuentes originales. Como se verá más adelante, será mediante la recuperación del latín, que actuará en este sentido al igual que un rizoma extendiéndose desde la lengua propiamente dicha hasta el resto de los saberes humanos, como se iniciará el procedimiento y, en etapas sucesivas, a la imitación de los modelos antiguos le sucederá la emulación de las fuentes de inspiración.

Pero antes de avanzar en el 1400 y el 1500, es necesario adentrarse en la centuria del 1300 en la que se empiezan a apercebir los cambios que habrán de desembocar en el humanismo del Renacimiento. Johan Huizinga, con gran lirismo en su descripción del periodo al que se refiere en su libro *El Otoño de la Edad Media*, describe una sociedad durante el siglo XIV, que pervive en el siglo XV todavía en el noroeste de Europa, como si tratara de un colectivo agonizante aferrado a sus viejos ideales. La descripción *del tono de la vida* de un determinado momento, al margen de la concesión a la poética, presenta el estado del pensamiento no solo de los estamentos elevados de la sociedad, sino también de la forma de asimilar las vivencias de la población más modesta. La atribución de un carácter casi pueril a todo el conjunto de una sociedad, algo que se deja entrever en la ingenua *joie de vivre* que plantea el autor en sus descripciones, puede parecer demasiado genérica y tal vez encierra una visión romántica de una etapa en la historia en la que se produjeron hechos de factura muy diferente. Cabe resaltar, por la trascendencia que adquiere en las formas plásticas, la manera de entender y vivir la religión, y la pervivencia y exaltación del amor cortés y el ideal caballeresco, puesto que ambas se reflejarán en las representaciones artísticas y literarias. Las tres vías que Huizinga cita como métodos de evasión de la realidad: la negación del mundo, la posibilidad de mejorar este mundo o sumergirse en un ideal soñado, esta última, la vía del *escapismo ilusorio* es la que dará origen también al ideal caballeresco, manifestándose por ejemplo en la instauración de órdenes de caballeros como la del Toisón de Oro. Las formas de vida se confunden y mimetizan con las

³⁴ No se insistirá mucho más en el contexto socio-político de una Europa que pasará lentamente de un modelo feudal a unas nuevas organizaciones en Estados propios de la Época Moderna. Las particularidades de los distintos territorios que conformaban el Occidente europeo, las guerras y rencillas que los acosan y tejen pactos y rupturas, son demasiadas en cuantía para citarlas en este trabajo. Pero no hay duda que aquel contexto es un coadyuvante en la conformación del pensamiento humanista. En relación al cambio de mentalidad que se produce entre los siglos XIV y XV he recuperado alguna de las tesis ofrecidas por Johan Huizinga en su magnífico libro *El Otoño de la Edad Media* (ver notas bibliográficas). Tomo sus aportaciones como la prueba de un discurrir de los hechos que van originando en su devenir una concatenación de circunstancias que guardan relación entre sí.

³⁵ Panofsky, Erwin, Op. Cit. Pag. 90 Por motivos de extensión omito expresamente la alusión al renacimiento carolingio que describe también el autor en el libro y me ciño al que tiene lugar justo antes de la *contrarrevolución* gótica que acontece en el siglo XIII y la emergencia de la escolástica de la Baja Edad Media.

³⁶ *Ibidem*, Pag. 119

formas artísticas, en una afán por materializar el anhelo a una vida más bella. La literatura ofrecerá historias y el arte iluminará las vidas del conjunto de la sociedad aunque el ideal caballeresco quedará restringido al círculo de la aristocracia, que lo manifiesta también en las formas de vestir en un estricto protocolo que tendrá continuidad en siglos posteriores. No existe, por tanto, una división clara entre la actitud renacentista respecto a los placeres mundanos de este espíritu que ya se manifiesta en la Baja Edad Media. En las tierras meridionales, concretamente en Italia, el humanismo resituará al hombre en el centro del universo y las artes volverán la vista atrás al mundo clásico por vía de la lengua: el latín original. En los países de la Europa del norte los valores y las virtudes del pasado medieval se recuperan y surgirá la Reforma de Lutero, proponiendo una ruptura con la Iglesia Católica oficial, o la revisión interna de Erasmo de Rotterdam, partidario de una revisión crítica de preceptos y actitudes.

La protesta que elevan los reformistas es contra una religiosidad que ha traspasado los límites de la espiritualidad para banalizarse en lo cotidiano. Huizinga expone el desarrollo del proceso en varias fases. En una primera fase la religión invade el terreno de lo mundano empapando la cultura y todo lo terrenal, pero en una segunda fase, se invierte el fenómeno y la *banalidad* afecta a lo religioso. Esta va a ser una época en la que, como dicen los reformadores, no se protesta tanto por la calidad como por la cantidad. Se excede el límite de la veneración por todo: las reliquias, los santos, las imágenes, los rosarios...se traspasa la religiosidad para caer en la superstición. Como cita el autor, *es un proceso de continuo rebajamiento de lo infinito en pequeñeces, una atomización del milagro*³⁷. El *pathos* religioso desaparece cuando se asocia la salvación al hecho de encender el fuego o preparar la comida. En este contexto se explica la iconografía que se va a desarrollar en los siglos XIV y XV en la pintura del norte con un incremento del protagonismo de las escenas domésticas o cotidianas que trascienden de su obvia significación para adquirir un simbolismo religioso (Figura 15).

Antecediendo a la etapa iconoclasta que va a suponer la reforma de Lutero y el protestantismo, éste es aún un período de profusión de la imaginería con la aprobación de la Iglesia. Se reconoce el poder de las imágenes sobre los fieles y son utilizadas por la institución eclesiástica en su favor. La imagen permite acceder al iletrado y dirigir su fe y su pensamiento hacia la doctrina canónica. Cuando se encuentra ante una imagen de la Trinidad, del infierno o de un santo, el creyente no se cuestiona su veracidad sino que inclina dócil y respetuoso la cabeza y asiente. La batalla que libra Lutero deriva de la transformación del culto en idolatría, cuando el poder de estas imágenes se extralimita y se venera a los santos como hacedores de gracias y no como intermediarios de la gracia divina, que es su función verdadera. Los reformadores claman contra ello y el protestantismo dará origen a un nuevo período iconoclasta en el norte de Europa. Esto todavía no afectará a la pintura de los primeros flamencos, que se desenvuelven en un momento de transferencia e intercambio de imágenes del poder terrenal con imágenes del poder espiritual. En los cuadros se despliegan un conjunto de elementos con un simbolismo religioso del dominio común y una significación en clave religiosa (Figura 13). La representación de los tres estamentos de la sociedad feudal, que son vigentes en el siglo XV, empieza a entremezclarse. Los obispos guerrear, los nobles se unen a la burguesía en el comercio y los burgueses ascienden a la aristocracia comprando títulos. Pero el arte de este siglo todavía va a representarlos a todos ellos caracterizados por las virtudes que se les suponen propias: sagrado el clero, generoso el noble y el campesino en su arquetipo habitual, o trabajando en sus labores o alegremente participando en fiestas populares. El arte utilizará formas nuevas, pero todavía se dirige al espectador con actitud medieval necesitado de símbolos. El individuo en solitario no es relevante y es en la participación de la obra colectiva como se manifiesta, como adquiere sentido, y las emociones se amplifican cuando son compartidas (Figura

³⁷ Huizinga, Johan, *El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza Editorial, S.A., 2012, Madrid Pag. 218

16). Procesiones, celebraciones, oficios, estatuas, imágenes, banderas, todo constituye un elaborado sistema de símbolos mediante el cual, si un ángel es portador de una flor de lis es que representa la Anunciación, si lleva en sus manos una palma simboliza el martirio de los Siete Dolores, en un sistema de signos que no se utiliza de forma mecánica y se integra plenamente en la composición.

Este admirable e inmortal instinto de lo bello nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un compendio que está en correspondencia con el cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que revela la vida es la prueba más viva de nuestra inmortalidad. A la vez mediante la poesía y a través de la poesía, mediante la música y a través de ella el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito llena los ojos de lágrimas, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de gozo, sino más bien el testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza exiliada en lo imperfecto y que querría poseer inmediatamente en esta tierra misma un paraíso revelado³⁸

La actitud meridional durante el mismo periodo se deja entrever en las palabras de Baudelaire que retoma André Chastel de forma introductoria, cuando escribe acerca de la *exigencia de la belleza* que parece apoderarse de los artistas pertenecientes al Renacimiento italiano, y que podrían inducir a concluir en una cierta actitud trágica de los artistas ante la búsqueda del ideal de belleza. No es ese el caso en la corriente humanista que se desarrolla en Italia a lo largo del cuatrocientos. El humanismo italiano constituye ante todo una toma de posición activa. Parafraseando a Francisco Rico, si el sueño del humanismo se quedó en eso, en un sueño, no es menos cierto que los pensadores inscritos en sus filas ejercieron activamente de *soldados* en la propuesta de establecer una mejor sociedad surgida de la imitación, y posterior emulación, del modelo clásico de la Antigüedad.³⁹ Lorenzo Valla, en sus *Elegantiae*, exhorta a la construcción de un mundo nuevo a través de la latinidad, *ya que en el latín se hallan todas las ciencias y artes propias del hombre libre*⁴⁰ ¿Cómo se produce esta conexión del latín con las otras materias o ciencias? En primera instancia se produce mediante materias directamente vinculadas a la filología como son la oratoria, la jurisprudencia y la filosofía, que requieren el dominio de una expresión correcta y elegante. Valla plantea la cuestión como una auténtica batalla contra la barbarie que se librará y ganará por la vía de la elocuencia. La adquisición de método, de aplicar las cualidades inherentes del latín originario mediante la extrapolación de dichas cualidades al resto de los saberes, todos los saberes, indefectiblemente había de redundar en el ya citado efecto rizoma, traspasando al mundo de las artes, el buen gobierno, la sabia ciencia o incluso las buenas maneras del individuo en sociedad. La batalla habría de iniciarse expurgando de los estudios las deficiencias provocadas por la escolástica bajomedieval que, a fuerza de realizar disquisiciones abstractas sobre los menores asuntos, había enmascarado el conocimiento hasta hacerlo incognoscible a la mayoría de los mortales. Los estudios de las humanidades perseguían un afán didáctico alcanzable a la mayoría de la población que en la formación de la escolástica había quedado reservada para una jerarquía de entendidos. Seguía siendo válida en cuanto a los resultados obtenidos en sus investigaciones, pero adolecía de la primera de las virtudes que desde la lengua latina había de emanar al resto de los estudios: la claridad. El latín de la Antigüedad permitía a aquellos que lo dominaran no dejar espacio al desconcierto. La construcción de la oración, en la que cada palabra guardaba equilibrio con respecto al todo de la oración, y ésta con respecto a la totalidad del texto, mantenía un criterio parejo al recomendado por Vitrubio en

³⁸ Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Ediciones Cátedra, S.A., 1991, Madrid Pag. 281

³⁹ Rico, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Ediciones Destino, S.A., 2002, Barcelona. El breve manual de Francisco Rico ilustra de forma clarificadora cómo a partir del estudio del latín los pioneros de los *studia humanitatis* construyeron un proyecto de lugar en el mundo, demostrando que recuperando las virtudes de la lengua pura latina se podía edificar un modelo extrapolable a todo el sistema de vida del ser humano.

⁴⁰ Rico, Francisco, *Ibidem* Pag. 20

sus tratados de arquitectura y al que propondría Leon Batista Alberti con su *De Re Aedificatoria*. El mismo autor, en su tratado *De pictura* del año 1435, *explicaba por primera vez que la “compositio” pictórica debe consistir en la estructuración de la obra de un modo tal, que cada superficie plana y cada objeto tengan un papel conexo con el de los demás en el efecto del conjunto (...) la “compositio” pictórica, en efecto, supone una jerarquización de elementos que dependen entre sí: las superficies se resuelven en los miembros, los miembros conforman los cuerpos, los cuerpos se armonizan en la “historia”, en el tema del cuadro.*⁴¹ Para los humanistas esta priorización compositiva se hallaba intrínseca en la lengua latina que deseaban recuperar, pero a su vez, no era más que la traslación en lenguajes estructurados por el ser humano de aquello que se encontraba espontáneamente en la naturaleza. El lenguaje de la pintura del Renacimiento constituye una búsqueda constante, mediante el uso de los conocimientos transversales de todas las materias del saber humano, de la imitación de la naturaleza, aquello que era lo más perfecto y, por ende, el objetivo a alcanzar. Alberti, en el citado tratado acerca de la pintura, teoriza acerca de la perspectiva artificial, ya aplicada anteriormente por Brunelleschi y por Masaccio, en un intento de prolongar la visión del ojo humano hacia el lienzo como si este se tratara de una *ventana abierta* al mundo sensorial.

El ideal humanista, por tanto, partía de unas estructuras artificiales, entendiendo como artificiales aquellos códigos procedentes de la elaboración del hombre, como lo eran la lengua y las artes, para elaborar un proyecto de sociedad que, a imitación de la naturaleza, podía aspirar a la perfección, y no era este un mundo construido por la mano divina sino que iba a ser fruto de la meditada elaboración humana imitadora de la Naturaleza. Este ideal, expresado mediante el estudio de las humanidades y al cual tendría acceso un mayor número de individuos, constituyéndose como forma de ascenso social para los buenos aprendices, alcanzaría a un cierto estilo de vida, un hedonismo vital, en el que el Cortesano, la Dama, el Príncipe y el Amor, bien definidos por Baldassare Castiglione en *El Cortesano*, marcarían la pauta o modelo de actuación en sociedad, pero también en cuanto a representación iconográfica. Y ello repercutirá indefectiblemente en la imagen de María Magdalena, la literaria así como la iconográfica.

B. La imagen renovada de María Magdalena. La gran dama.

*(...) es necesario que la Dama, demás del conocimiento que ha de tener de la persona con quien hablare, tenga noticia de muchas cosas, porque, tratando agora de las unas y agora de las otras, haga su conversación larga desenfadada y sustancial. Ha de saber también en el conversar escoger de todas las cosas que supiere las que hicieren más al propósito de la condición de aquel con quien hablare, y tenga aviso en no decir a descuido alguna vez palabras que le ofendan, y guárdese de ser pesada, alabándose indiscretamente o hablando mucho; no ande mezclando en las burlas cosas de seso, ni en las cosas de seso burlas; no sea grosera y ni vana en mostrar saber lo que no sabe; mas procure cuerdamente de honrarse con lo que sabe, huyendo, como ya hemos dicho, la afetación en todo; con esto quedará ella aderezada y ennoblecida de buenas costumbres, y hará con buena gracia los ejercicios del cuerpo que en la mujer se requieren, y terná su habla abundosa y llena de prudencia, de honestidad y de gusto, y así será no solamente amada, mas acatada de todo el mundo, y podrá ser que merezca igualarse con este nuestro gran Cortesano, y así en las calidades del alma como en las del cuerpo.*⁴²

⁴¹ Rico, Francisco, *Ibidem* Pag. 63

⁴² Castiglione, Baldassare, *El Cortesano. Prólogo de Ángel Crespo. Traducción de Juan Boscán*, Alianza Editorial, S.A., 2008, Madrid Pag. 309 En el prólogo, Ángel Crespo nos describe a Castiglione como un hombre prototipo del Renacimiento italiano. Procedente de una noble familia, además de escritor fue soldado al servicio de Ludovico el Moro. Su estancia en la corte de Urbino, en la que inició la escritura del libro, le permitió observar los usos y costumbres de la nobleza a la cual describió y modeló en los escritos que acabó ya siendo súbdito del emperador Carlos V.

En algunos aspectos la visión de la Dama del Renacimiento que describe Castiglione no dista en demasía a la mujer de la nobleza a la que el amor cortés medieval cantaba en sus trovas. La Dama descrita por el polifacético escritor es el prototipo de mujer que *sabe estar*: Inteligente; hermosa o, en su defecto, lo bastante hábil para parecerlo; cultivada en las artes, la música, las letras o en los juegos, que aunque no practicándolos debería saber juzgar; poseedora de un fino sentido del humor; discreta en sus manifestaciones; coqueta pero no soez; la compañera, en definitiva, que adorna primorosamente un puesto al lado del Cortesano.⁴³ Porque la finalidad de esa mujer exquisita no es otra que la de mostrar el reflejo del hombre virtuoso. La forma del texto de Castiglione, al igual que realiza Bocaccio en su *Decamerón*, es la de una reunión de amigos y transcurre en episodios a lo largo de cuatro tardes, correspondientes a cada uno de los cuatro libros. La heterogénea reunión incluye una Duquesa (la Dama, Isabel Gonzaga), varios poetas (Aretino, Gaspar Pallavicino) y hombres de alcurnia (Giuliano de Médici), que dialogan, de manera refinada, sin caer en discusiones alteradas, sobre un tema propuesto por uno de los presentes. El propio texto es una muestra de las buenas formas y de la compostura y de un delicado sentido del humor que preside el tono de las pláticas, durante las cuales Giuliano defiende apasionadamente la igualdad de la mujer con el hombre, mientras Pallavicino la sitúa en un plano inferior al masculino. No se escape que Castiglione, a través de los participantes en los diálogos, utiliza no menos de una docena de veces la palabra mansa para caracterizar a esa mujer. Pero habría que matizar que no se trataría de una mansedumbre concebida como sumisión al hombre sino como, consciente éste de la valía y de las virtudes de la Dama, una docilidad, un control de las muchas virtudes de la Dama puestas al servicio de su compañero el Cortesano. Se le reconoce el valor a la mujer pero bajo dominio del hombre. Ahí radica principalmente la diferencia entre el concepto trovadoresco de la Dama medieval y el de la Dama renacentista. Si aquella recibía pleitesía y respeto por ella misma, ésta mantiene el respeto pero pierde autonomía. María Magdalena, en la *Leyenda Dorada*, y en otras hagiografías sobre su persona, había alcanzado en el siglo XIII un estatus propio que, aunque le venía dado por su relación con Jesucristo, mostraba a una mujer de empuje que, como un activo apóstol más, entre los masculinos, había traspasado fronteras y asumido peligros para difundir el mensaje de Jesucristo. Tal vez era necesario reconducir, un tanto, esta situación de protagonismo individual de la santa mujer.

¿Cabría entonces la posibilidad de concebir a María Magdalena como a una gran Dama que actuaría como *partenaire* al hombre que también fue Jesucristo? Bien es cierto que el hijo de Dios no podía entrar en la categoría de Cortesano puesto que su condición divina lo hacía un personaje único perteneciente a una esfera diferente a la de los hombres, pero la mujer que le había acompañado en los últimos días de su vida y que paulatinamente se había afianzado en su relevante papel junto a Él, sí era humana y al Señor no podía confrontársele, al margen de su madre, más que una Dama. María Magdalena era por su pasado opulento y su arrepentimiento probado un personaje a la medida del modelo femenino expuesto por Castiglione. ¿Fue realmente así? ¿Podemos hallar en la literatura religiosa y la profana, textos que la describieran en esta línea? Y en materia iconográfica, ¿existiría también una correspondencia de arquetipos? (Figuras 17, 20, 23 y 24).

En el apartado introductorio se han citado los sermones de San Vicente Ferrer como ejemplos de una nueva visión de María Magdalena que se irá fijando en el imaginario de las letras y las artes de los siglos XV y XVI. Los sermones del predicador valenciano, especialmente los dos que dedicó a la santa, son especialmente ilustrativos y se comentarán a continuación⁴⁴. Pero, además de éstos,

⁴³ Ibidem, Pags. 299-409

⁴⁴ Pinto-Mathieu, Élisabeth, Op. Cit Pags. 35-43 La autora ha tomado como fuente fidedigna el escrito de la doctora Pinto-Mathieu toda vez que en el artículo de Alberto Ferreiro, “St. Vicent Ferrer’s Catalán Sermon on Saint Mary Magdalene”, publicado en el *Anuario de Estudios Medievales*, y del cual se da referencia en la

himnos y salmos o dramas litúrgicos, en el ámbito sacro, y poesía, en el ámbito de lo profano, configuran el sustrato literario que perfilará la percepción de María Magdalena, componiendo una efigie que oscilará entre esa Dama loada por Castiglione y el ejemplo de arrepentimiento que propondrá la Iglesia a través de sus oradores.

El dominico de origen valenciano, Vicente Ferrer, verdadero adalid de la predicación activa, escribió con ocasión de la festividad de María Magdalena del 22 de Julio de 1407 un primer sermón sobre la santa, al que le siguió un segundo escrito entre los años 1412 y 1419. Tal y como incide la doctora Pinto-Mathieu, la vía abstracta de la salvación del ser humano, que fuera tan difundida en la Edad Media, se materializa en el siglo XV, y en concreto mediante el ejemplo de los dos sermones antedichos, en la necesidad de la penitencia efectiva por parte del feligrés. No hay duda que en cuanto a arrepentimiento y penitencia María Magdalena constituye el ejemplo idóneo del cual el predicador no duda en convertir en paradigma. Los dos sermones en su estructura formal se asemejan al estar divididos en cinco partes cada uno, esto es:

1. *Prima, conversatio vitiosa*, en el que se cuestiona el origen de la pecaminosidad de la santa, la cual es atribuida por Ferrer al hecho de haber nacido entre la opulencia y a una falta de rigor estricto por parte de los padres
2. *Secunda, conversio virtuosa*, en el que se afirma que la contemplación de Jesucristo a la santa entre su público es motivo de un sermón acerca de la lujuria, el cual tiene la virtud de operar la conversión de la santa y su arrepentimiento
3. *Tertia, perfectio gratiosa*, en el que se define la mujer virtuosa, que no es otra que *una mujer educada en una disciplina estricta, inconsciente de su belleza o, aún mejor, poco agraciada por la naturaleza, sus ojos siempre dirigidos hacia el suelo, desprovista de riquezas y consagrada al trabajo manual y a las obras de caridad*⁴⁵
4. *Quarta, predicatio fructuosa*, en el que se atribuye la tarea activa de María Magdalena como predicadora en la Provenza no como una decisión soberana y propia sino como objeto de la inspiración divina
5. *Quinta, contemplatio gloriosa*, en el que, abundando en la cuestión de la falta de criterio propio de la mujer, se incide en la faceta eremítica de Magdalena como fruto de la obediencia a la máxima de San Pablo “Mulier in silencio discat”⁴⁶

Los cinco apartados del primer sermón se reproducen en el segundo en cuanto a la estructura formal, pero se originan argumentalmente en el tema de la mano que extiende Jesucristo al hombre caído, y hace alusión a los cinco dedos del Salvador:

1. *Primus digitus est longa expectatio*, alude, haciendo ejemplo del pecado de la lujuria, a la necesidad de arrepentimiento que el Juez celeste espera
2. *Secundus benigna conversio*, ejemplifica a la Magdalena como modelo de conversión para todos los pecadores
3. *Tertius alta promotio*, evoca las cinco etapas vividas de la santa junto a Jesucristo y el papel que desempeñó en ellas: tesorera, secretaria, acompañante de la Virgen, sanadora y apóstol
4. *Quartus spiritualis affectio*, describe la perfección espiritual de la santa sustentada en la predicación fructífera en la Provenza, consecuencia de haber besado el cuerpo de Jesucristo

webgrafía, las premisas de los dos autores son coincidentes en el tema que atañe a la imagen de la santa. La búsqueda de las fuentes originales documentales de los sermones han sido infructuosas.

⁴⁵ Ibidem, Pag. 37 Traducción de la autora

⁴⁶ Ibidem, Pag. 38

5. *Quintus celestialis fruitio*, que remite a la supervivencia de Magdalena en la cueva sin alimentos ni agua, tan solo con el alimento de la oración

Exceptuando el apartado *tertius alta promotio*, a priori no resulta fácil obtener una semblanza iconográfica entre la mujer de alta alcurnia descrita por Castiglione, y alabada justamente por esa condición nobiliaria, con la Magdalena descrita por el predicador dominicano, que haría bien en desprenderse de todo ornato pecaminoso para obtener la salvación. En una línea discursiva similar a la de Vicente Ferrer, el franciscano Olivier Maillard atribuye a la Magdalena una serie de faltas que la habían de conducir irremisiblemente a la perdición. La mujer de Magdala era: frívola por su estirpe noble y cortesana; era bella; era rica; y a causa de todo ello, era libre⁴⁷. María Magdalena, según Maillard, debía mostrar un punto intermedio en su representación al ofrecer al artífice, por una parte la imagen de aquello que era intrínseco en ella por su nacimiento y, por otra, la imagen que promovía la Iglesia para hacer de ella modelo de imitación. Maillard reconoce por tanto un condicionante congénito en la Magdalena, sobre el cual no sería responsable aunque si reconducible. En cualquier caso *sí encontramos aquí un punto común entre el pensamiento profano y el religioso que no es otro que el de la necesidad de someter o de contener a la Dama o a la Santa*. No olvidemos, además, que ambos arquetipos coinciden en el elevado estatus social y en la misma capacidad para escuchar y discernir: en el caso de la Dama ya ha sido visto en la cita anterior de Castiglione, en el caso de María Magdalena queda demostrado en el episodio que transcurre en su propia casa junto a su hermana cuando *escoge la mejor parte*, esto es, la de *escuchar* al Hombre.

Además de los sermones, y a medio camino entre la literatura propiamente religiosa y el espectáculo didáctico, los dramas litúrgicos, muy frecuentes en la Edad Media, y las Pasiones, adentrados en el siglo XIV y en adelante, son representaciones dramatizadas encaminadas a escenificar escenas de la vida de Jesucristo con fines moralizantes y didácticos. Con respecto a aquellos que atañen a María Magdalena habría que diferenciar la imagen que se muestra en los dramas litúrgicos medievales de la que se ofrecerá en las Pasiones⁴⁸. Son relevantes entre los primeros los manuscritos de Tours y de Saint-Benoît-sur-Loire en los que la definición de la gestualidad asignada para María Magdalena, coincide (¿coincide?) con la imagen iconográfica en las artes plásticas: llora, se lamenta, sufre, se desmaya y muestra al público los *signos visibles de la Resurrección, la tumba, la mortaja vacía y los dos ángeles*⁴⁹. Todo ello con la original finalidad catártica colectiva que produce el espectáculo teatral al conseguir una identificación de los feligreses con los acontecimientos narrados como algo vívido. Los dramas y las Pasiones, que tenían lugar durante varios días en lugares céntricos de las poblaciones, con asistencia masiva de un público ávido a delectarse con el despliegue de escenas, constituían un paréntesis en la rutina de pueblos y ciudades. El ceremonial de la liturgia y el culto religioso tenía una prolongación en estas dramatizaciones que mostraban la vida de Jesucristo de forma inteligible, no tanto por las palabras, a veces en lengua latina, como por los exagerados ademanes de los figurantes, marcados por unos textos propensos a las exclamaciones y las repeticiones de aquellas ideas que habían de quedar inscritas en la memoria de los asistentes al evento. María Magdalena muestra en estos dramas protagonismo sobre las otras mujeres santas, que se puede apercibir tanto por la parte del texto que se le adjudica, como en su papel de representante de la propia comunidad eclesíastica. En este sentido, la Virgen arropa y consuela a María Magdalena (la humanidad) erigiéndose intercesora ante el Señor. Justamente es éste uno de los cambios que se produce en la ulterior dramatización de las Pasiones, en las que se trocan los papeles y es María Magdalena la que conforta, a veces incluso severamente a la Virgen María. Las Pasiones que se representan en el siglo XV enfatizan el realismo visual haciendo hincapié en la trasposición de

⁴⁷ Ib., Pags. 41-42

⁴⁸ Ib., Pags. 189-279

⁴⁹ Ib., Pag. 191

sentimientos entre el público y los figurantes. El *Misterio de la Pasión* escrito por Arnoul Gréban alrededor del año 1458 se desarrolla en más de 34.000 versos que requieren cuatro jornadas para ser representado en su totalidad. Ello nos da una idea de la importancia que había de adquirir la sacra representación y la predisposición necesaria del público para asistir a tan magno espectáculo. Una novedad que presenta el autor de la obra respecto a los dramas litúrgicos concierne al cambio de vestuario que exige el personaje de María Magdalena, la cual, aparece inicialmente ataviada como una gran Dama para posteriormente mudar sus ropas por un hábito de penitencia⁵⁰ (Figuras 14 y 18). Esta mutación simbólica mediante el vestuario dentro de una representación teatral trasciende simbólicamente su función escenográfica para adquirir el sentido de una verdadera mutación de la santa, aquella que se espera de los asistentes a la exhibición. Constituirá además una primicia que seguirán otros autores de Pasiones como Jean Michel⁵¹. La segunda novedad importante que introduce Gréban es, como se ha indicado, la transmutación de los roles entre la Virgen y María Magdalena dando origen a una imagen inconcebible en los dramas litúrgicos medievales como podía ser la de la santa reprendiendo a la madre de Jesucristo por su llanto ante la muerte del hijo. La Magdalena de Gréban, que mantiene el estatus de símil de la humanidad, sabe, a pesar de su gran amor por Jesucristo, que su muerte es necesaria para la posterior redención de la humanidad y, conocedora como es, puesto que la unción en Bethania era premonitoria, de la Resurrección del Señor, lo recuerda a su madre en aras a reconfortarla pero también exhortándola a no desfallecer.

Las Pasiones del siglo XV incorporan además de la representación de los hechos evangélicos episodios que reflejan la faceta mundana de la Magdalena. El primer precedente de la inclusión de escenas de índole profano sobre la vida de la santa se encuentra en el texto alemán del siglo XIII llamado *Ludus de Passione* de Benediktbeuern que presenta en su texto a una mujer hedonista amante de los placeres que le ofrece la vida y los que le ofrece su propio cuerpo:

“Mundi delectatio dulcis est grata;

Eius conversatio suavis et ornata.

Mundi sunt deliciae, quibus estuare

Volo, nec lasciviam eius devitare.

Pro mundano Gaudio vitam terminabo;

Bonis temporalibus ego militabo.

Nil curans de ceteris corpus procurabo,

*Variis coloribus illud perornabo.”*⁵²

La mujer que eleva su canto al goce de las delicias terrenales encontrará su conversión mediante un sueño revelador del que despertará cambiada, en lo que dramáticamente simboliza el cambio de vestuario. La faceta voluptuosa y hedonista de la Magdalena vuelve a mostrarse en la *Passion d'Arras* de Eustache Mercadé (1420-30), la *Passion d'Auvergne* (1477) y la anteriormente citada *Passion* de Jean Michel (1486). Cada una de ellas enfatiza una vertiente de María Magdalena en aras a mostrar aquel carácter mundano que entronca, en algunos detalles, con la visión de la Dama cortesana. Si Mercadé no duda en presentar a una mujer que presta su cuerpo como una prostituta al libertinaje dispuesta

⁵⁰ Ib., Pag. 201

⁵¹ Nota de autor: Esta versión de la Pasión alcanza los 65.000 versos y requiere seis días para su completa ejecución.

⁵² Ib. Pag. 250

a disfrutar de la satisfacción que otorga la carne (no lo hace por una cuestión monetaria ya que no lo necesita), la segunda Pasión enfatiza mediante la secuencia de un baño su sensualidad, con toda la carga simbólica que implica la escena de exhibición y provocación (Figura 19). Finalmente, Jean Michel propone a Magdalena y a Lázaro como arquetipos de Dama y Cortesano caracterizados en su lenguaje, formas y compostura como tales.

Podemos deducir pues, de todo ello, la existencia de una conexión entre los textos profanos y los religiosos que encontrarán en la representación iconográfica de la santa la imagen que al feligrés le llegaba oralmente en las homilías y visualmente en la dramaturgia.

María Magdalena adquiere el estatus de aquella mujer del Renacimiento que posee la autonomía que le confiere su estatus económico, el conocimiento que se deriva de haber seguido a Jesucristo y haber escuchado y asimilado sus enseñanzas, que por la vía de la conversión renuncia a los placeres mundanos en aras a una causa superior que merece toda su perseverancia. Es una mujer libre que supedita su propia libertad a la difícil tarea de ejercer el apostolado y que lo hace por el amor a aquel que ha sacrificado su vida para la salvación de la humanidad. María Magdalena *escoge la mejor parte* cuando rehúsa ejercer los quehaceres consustanciales a sus circunstancias vitales para seguir a Cristo. Éste, como bien indica a Marta, no valora la importancia de las tareas domésticas adjudicadas a las mujeres sino la rebeldía de Magdalena al escoger una vía diferente a la que le correspondería en su condición de mujer. Es la gallardía de la santa la que representa la Dama renacentista, poseedora de un criterio propio y dispuesta a defenderlo. Siempre, pero, como ya ha sido indicado, que la causa sea masculina. María Magdalena es representada iconográficamente junto a Jesucristo, a la Virgen, a los Santos o a los nobles promotores, cuando no en solitario con la dignidad de la santidad, porque su historia llena de pecados no debe de ser escondida, antes bien al contrario, su currículum pecador ha de ser expuesto para reforzar el mensaje de arrepentimiento y de ejemplo para todos aquellos pecadores que cometen sus mismas faltas (Figura 17). En realidad, en cuanto a su imagen, justamente es el acusado contraste entre el pasado ocioso y fácil representado por las ricas vestiduras, por una fisonomía bella, unos recogidos llamativos, el bote de caros perfumes o el halcón propio del fútil arte de la cetrería, y la imagen de la lacrimosa al pie de la Cruz o junto a Jesucristo muerto, y aún más, la de la penitente en la cueva vestida con harapos o cubierta únicamente por su larga cabellera sin acicalar, junto a una calavera (recuerdo omnipresente al aforismo *tempus fugit*) o una sencilla cruz, es este contraste el que se afianza en la retina del feligrés y le conmueve incitándolo a imitar a la Santa. Los recursos expresivos que la acompañarán serán muy similares a la gesticulación figurada de los dramas y las pasiones sirviendo para enfatizar los atributos que ya han sido citados al inicio. Ambas soluciones se nutren para conformar una tipología que identifique y le sea reconocible al fiel puesto que la trasposición de imágenes sacras ataviadas con ropas al uso no queda restringida a María Magdalena. María Magdalena es la mujer del tarro de perfumes, la que lleva ricas vestiduras o una larga cabellera y a todo ello se unen las lágrimas, la postura prostrada a los pies de Jesús o la situación con respecto a la Cruz en el momento de la muerte. Los textos y las imágenes resuelven las dudas del espectador para que, tal como fraguaron los padres de la Iglesia, la representante del pecado y el arrepentimiento quedase definitivamente consolidada en una sola mujer: María Magdalena. Las posibilidades de representación se multiplicaban según se incidiera en una de las facetas de su atribulada vida pudiendo satisfacer a los espíritus voluptuosos, a los sensibles o a los ascéticos o acudiendo de nuevo a la *Leyenda Dorada*, de la que se extraerá una imagen muy habitual del periodo en pintura o escultura: la elevación de la Magdalena por los ángeles para alimentarla durante su penitencia en la gruta. En esta representación de María Magdalena surge una nueva iconografía de futuras repercusiones para la historia de su imagen, la desnudez explícita que en función de la época obedecerá a distinta intencionalidad del autor material del encargo de la obra. Es esta polivalencia

de imágenes la que encontraremos a lo largo del Renacimiento en el que el auge de su representación se manifestará en pintura o escultura para el culto público o privado marcando el promotor de la obra el énfasis en una faceta u otra de la santa (Figuras 25, 26, 27, 28 y 29).

C. Una lectura neo-platónica al “*Noli me tangere*”

Al explicar, en el apartado anterior, algunas de las claves del pensamiento humanista que se desarrollaron principalmente en el siglo XV en Italia, se ha remarcado la relevancia del interés por la recuperación de los axiomas de raíz platónica, que, como también ha sido indicado, se habían visto desplazados por la corriente aristotélica que había dominado la escolástica medieval durante la Baja Edad Media. Ese será en gran medida uno de los objetivos del pensamiento filosófico de Marsilio Ficino (1433-1499).

El episodio que tradicionalmente se ha venido titulado *Noli me tangere*, que, recordemos, recoge el momento en el que María Magdalena después de encontrar el sepulcro vacío, apercibe a Jesucristo y, tomándolo por el jardinero que cuida del recinto, le interroga acerca del paradero de su Señor, es uno de los más representados en la iconografía de ambos protagonistas (Figuras 5, 6, 8, 21, 22). Es, además, tal vez la única escena en la que el protagonismo de Jesucristo y María Magdalena es compartido equitativamente pero acaparando ella la mayor atención del artista que los representa y del público que los observa. El lirismo de la situación, el escenario en el que acontece, las circunstancias que los acompañan, las implicaciones de las palabras exactas intercambiadas entre los protagonistas... todo ello ha motivado no solo imágenes sino también estudios y literatura sobre el tema en abundancia. ¿Es posible realizar una lectura de la escena en las representaciones plásticas del periodo estudiándola desde una perspectiva del pensamiento neo-platónico? El concepto de resurrección acarrea por sí mismo una connotación ciertamente platónica y la contemplación del fenómeno todavía más. Sirva el texto del evangelio según San Juan, el más extenso y descriptivo sobre el episodio, para introducir el análisis de la imagen:

Jesús se aparece a María Magdalena (Jn. 20, 11-18). Pero María estaba cerca del sepulcro llorando. Llorando se asomó al sepulcro y vio dos ángeles vestidos de blanco, sentados el uno en la cabeza y el otro en los pies de donde había estado puesto el cuerpo de Jesús. Y ellos le dicen: “Mujer, ¿por qué lloras?” Les dice: “Es que se han llevado a mi Señor, y no sé dónde lo han puesto”. Diciendo esto, se gira hacia atrás y ve allí a Jesús, de pie; pero no sabía que fuera Jesús. Jesús le dice: “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?” Ella, pensando que era el hortelano, le dice: “Señor, si usted se lo ha llevado, dígame dónde lo ha puesto, y yo me lo llevaré”. Jesús le dice: “¿María!” Girándose ella, le dice en hebreo: “¿Rabbuni!”, que quiere decir “Maestro”. Jesús le dice: “Déjame ir. Cierto que aún no he subido al Padre, pero ves a encontrar a mis hermanos y díles: Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios”. María Magdalena fue, y anunciaba a los discípulos: “He visto al Señor”, y aquello que le había dicho.⁵³

La brevedad y lo escueto del lenguaje no esconden lo trascendental que encierran dos momentos de la escena: Jesús apelando a María por su nombre y su mandato a dejarlo partir. El primero de ellos porque aunque el jardinero ya había hablado antes al interrogarla es en la pronunciación de su nombre cómo se da a conocer a la mujer. Y el segundo porque supone el imperativo a la separación necesaria para la continuidad del curso de los acontecimientos tal como habían sido prefigurados en

⁵³ Para esta cita y el resto de las consultas realizadas de *La Biblia*, se ha utilizado la edición versionada de los textos originales y anotada por los Monjes de Montserrat que se especifica en la bibliografía. La traducción del original de estos versículos en catalán corresponde a la autora.

el Antiguo Testamento. Aquel a quien María Magdalena puede *ver* y reconocer en un cuerpo material ya no es tal: Jesucristo ya ha partido y su aparición a la mujer es la constatación de esa partida hacia la muerte. Por ello, la transcripción habitual de este capítulo en la frase *no me toques*, posee también un sentido metafísico en cuanto aquello que no está presente de forma corpórea no puede ser sujeto de ser apesado por medio del tacto. Eliminando el conocimiento, o mejor, el reconocimiento mediante el sentido del tacto, son el oído primero y la visión después los sentidos que testimonian la producción del suceso. ¿Pero cómo se puede oír o ver lo que ya no está presente? El filósofo Jean-Luc Nancy ofrece en su ensayo titulado *Noli me tangere* su propia propuesta acerca de lo que supone el acto de la resurrección⁵⁴. Según el filósofo Jesucristo se manifiesta ante María Magdalena no para confirmar la prolongación de una vida en el ámbito de lo terrenal sino para confirmar ante ella su muerte efectiva. Atendiendo a esta premisa, el testimonio de Magdalena y el mensaje al cual es exhortada a difundir, es el de confirmar la muerte del Salvador y la proclamación de su devenir en otra forma de ser, que en la teología se denominará Gloria⁵⁵. Escribe Nancy: *No, nada está aquí disponible: no trates de apoderarte de un sentido de esta vida finita, no trates de tocar ni de retener lo que esencialmente se aleja y, alejándose, te toca por su misma distancia (en los dos sentidos de la expresión: te toca desde y con su distancia) como lo que, al frustrar definitivamente tu espera, hace surgir ante ti, para ti, aquello mismo que no surge, aquello de lo que la surrección o la insurrección es una gloria que no responde a tu mano tendida y la aparta (...). yo soy el que parte del acto de partir, mi ser consiste en esa partida y mi palabra es ésta: “Yo, la verdad, parto”*.⁵⁶ Por lo tanto, el artista que se enfrenta a la representación de la escena, dispone de la fuente textual para los detalles formales en lo descrito en los propios Evangelios Canónicos, pero la dificultad específica que debe de desafiar es mostrar la significación de una imagen en la que lo que realmente importa es *lo que se ve pero no está...estando*. Y en esta imagen la preeminencia reside en la mirada de la mujer que ve (al igual que el observador de un cuadro ve lo que no es).

Al manifestar la posibilidad de realizar una lectura de la escena y la iconografía utilizada para representar el episodio estudiándolo en clave neo-platónica, se propone vincular alguno de los textos comentados que escribe Marsilio Ficino sobre ciertas obras del filósofo griego y el ulterior resultado en las artes de esta reflexión. El humanista italiano representa la encarnación del hombre del Renacimiento cuyo conocimiento transversal incluye todas las materias del saber cuyos contenidos fluyen entre ellas y se explican entre sí.

El capítulo del *Noli me tangere* puede contemplarse desde una perspectiva filosófica como contenedor de una parte del pensamiento platónico (recuperado a través de Plotino) que describe Ficino cuando indica las vías del conocimiento. Así, las potencias del alma que permiten arribar al entendimiento son seis: tres hacen referencia a lo espiritual (razón, vista y oído) y tres pertenecen a lo corporal (tacto, gusto y olfato)⁵⁷. María, al ser nombrada por Jesucristo, podría ser interpelada en referencia a una de las etimologías de su nombre, que como se indicó al tratar la *Leyenda Dorada*, era la de ‘iluminada’. La mujer que fue liberada de todos los pecados, quizá de forma predestinada para que pudiera apereibir el conocimiento implícito de este preciso instante, posee la visión tercera que describe Platón de algunos seres humanos que conocen por medio de ‘la luz’. Los ángeles

⁵⁴ Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Editorial Trotta, S.A., 2006, Madrid. La tesis del filósofo francés defiende la resurrección de Jesucristo no como un retorno a la vida entre los vivos, como sería la resurrección de Lázaro, el hermano de María Magdalena, o la resurrección del hijo de la viuda de Sarepta realizada por el profeta Elías (esta última considerada en ocasiones en la teoría de las concordancias del Antiguo y el Nuevo Testamento), sino como lo que él denomina el levantamiento del cuerpo, en lo que sería la desaparición material de éste en tanto que muerto para reaparecer en la gloria.

⁵⁵ Nancy, Jean-Luc, Op. Cit. Pag. 28

⁵⁶ Ibidem, Pags 29-30

⁵⁷ Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Editorial Tecnos, S.A., 1994, Madrid Dentro del capítulo “Cómo se representa el amor y por qué partes del alma se conoce la belleza y se engendra el amor” Pags. 87-90

simbolizan el segundo conocimiento de la verdad, la verdad de los ángeles (que también estarán muy presentes en la iconografía del episodio a lo largo de la historia del arte). Y el propio Jesucristo, abandonando el cuerpo mórbido que lastra al ser humano, anuncia su disposición para subir al Padre, ya liberado de la materia, para acceder al conocimiento pleno. Es en este sentido que el episodio puede remitir a una lectura neo-platónica que explicaría la continuidad de su éxito, pues ya se ha visto en algunos ejemplos concretos de imágenes que en la Baja Edad Media se incidió también en el tema, aunque la profusión de su representación en un periodo dominado por el pensamiento humanista podría orientarse a una interpretación diferente. Marsilio Ficino trató en su corpus filosófico de vincular a Platón y el cristianismo. Así: *está convencido que la misma verdad cristiana está en la línea fundamental del platonismo. En su comentario al “Fedro” nos dirá que el amor de que habla Platón y del que habla San Pedro son uno y el mismo: el amor de la belleza absoluta que es Dios. Dios es, a la vez, la Belleza absoluta y el Bien absoluto. Cuando Platón dice que “nos acordamos” de las Ideas al ver las cosas sensibles, ¿no repite lo mismo San Pablo cuando afirma que lo invisible de Dios se traduce por las cosas visibles?*⁵⁸ El encuentro entre Jesucristo y María Magdalena ante el sepulcro constituye un episodio más dentro de los Evangelios en los que es necesario conjugar la representación de aquello que no es tangible pero que sí es visible por y para aquellos que demuestran tener fe. La particularidad de su escena es que cronológicamente es la primera en la que se produce la situación puesto que unos momentos antes, según el mismo evangelio de San Juan, Simón Pedro y *el otro discípulo amado*, también acudieron al sepulcro alertados por la misma María Magdalena, pero a ellos no se les apareció nadie (*Jn. 20, 1-10*) Más adelante, en otros episodios (la aparición a los discípulos de Emaús, la duda de Santo Tomás) se repetirá una situación análoga, pero en la escena que nos ocupa, sucede como novedad absoluta. De nuevo es el órgano visual el que posee una mayor relevancia para acceder a la Verdad (Ficino lo señala junto a la Razón y el Oído como las formas de conocimiento espirituales), pero así como durante la Edad Media la visión aristotélica incidía primordialmente en el *rayo* que emanaba del objeto exterior para penetrar en la visión, la contemplación neoplatónica recupera el sujeto que visualiza la imagen como el que incorpora el *rayo* reconocedor. María Magdalena, por lo tanto, resulta primordial en la escena ya que sería su visión la que otorgaría realidad al Salvador. Y si posee esa facultad tan extraordinaria sería por el hecho de ser la “iluminada” que indica su nombre y a cuyo sentido apelaría Jesucristo para ser reconocido. ¿Qué se nos ofrece entonces bajo esta perspectiva filosófica en la bella imagen de Jesucristo y María Magdalena?

Cuando no era todavía más que un caos informe sin el ornato de las formas, un amor ingénito la empujó hacia el alma y se rindió obediente a ella. Y gracias a este amor armonizante recibe del alma el ornato de todas las formas que se ven en el mundo. Y una vez conseguido el ornato, el caos se convirtió en mundo.

*Hay, pues, tres mundos y tres caos. El amor acompaña al caos en todas las cosas: precede al mundo, despierta lo dormido, ilumina lo oscuro, resucita lo que está muerto, da forma a lo informe y perfecciona a lo imperfecto. Ante tales alabanzas, no podemos pensar en decir otras mayores.*⁵⁹

Las palabras transcritas del comentario de Ficino al *Banquete* de Platón, permiten realizar una analogía entre el amor inmenso (ingénito) de María Magdalena que es el que le permite acceder la contemplación de aquello que ha venido a certificar que se va, y que en esta acción retorna la posibilidad, para todos aquellos que lo sigan y crean en Él, de alcanzar su mismo destino. Además remite a la situación anterior a la expulsión del paraíso, a cuyo retorno le será posible al hombre volver después de este momento. Jesucristo y María Magdalena se encuentra separados, a pesar de

⁵⁸ Valla, Lorenzo; Marsilio Ficino; Angelo Poliziano; Pico della Mirandola; Pietro Pomponazzi; Baldassare Castiglione; Francesco Guicciardini, *Humanismo y Renacimiento (Selección de Pedro R. Santidrián)*, Alianza Editorial, S.A., 1993, Madrid Pag. 56

⁵⁹ *Ibidem*, Pag. 62

compartir el espacio, por esa distancia infinita que es la misma que separa a Adán de Dios en la representación de su creación en la Capilla Sixtina. En ambas situaciones ninguno de sus protagonistas humanos habrían de estar tan cerca y tan lejos al mismo tiempo vislumbrando la Verdad/Conocimiento/Belleza pero sin acceder completamente a ella/s⁶⁰.

⁶⁰ Nota de autor: Sería tentador ir un poco más lejos y vincular el episodio bíblico desde la perspectiva filosófica con la propia condición de la obra pictórica, lo que representa, la realidad que está y no está, junto a lo que representa la visión del artista. Llevando un poco más lejos la interpretación del *Noli me tangere*, la asimilación de la contemplación de María Magdalena a aquello que ya no es retenible sería extrapolable a la contemplación de la propia representación iconográfica que muestra una escena que no está presente de facto pero se hace presente al evocarla.

3. Los siglos XVII-XVIII. El Concilio de Trento y la Contrarreforma.

A lo largo de estas páginas se ha venido insistiendo en la convicción de la autora de un discurrir de los acontecimientos históricos producido por unas causas y efectos que, más que suponer rupturas profundas en los sistemas que regían a los individuos, han conllevado a algunas modificaciones si bien manteniendo las estructuras del poder. A mediados del siglo XX Tomaso de Lampedusa ponía en boca de un decadente príncipe siciliano de finales del siglo XIX unas palabras válidas, en juicio de la autora, para toda la crónica de la humanidad: *es necesario que todo cambie para que todo siga igual* (*El gatopardo*, 1954-1957). El humanismo renacentista, como ya ha sido tratado en el capítulo anterior, supuso un reposicionamiento del hombre en su entorno natural entendido éste como el medio biológico que le circundaba, los esquemas de gobierno por los cuales se regía y las estructuras creadas por su mano para la comunicación. La creciente seguridad del hombre en sus posibilidades de supervivencia manifestada en el conocimiento y dominio de la ciencia se iba popularizando entre capas cada vez más extensas de la sociedad. El siglo XVI había conocido una sólida alianza entre el estado y la Iglesia gracias al firme propósito de la monarquía española, dirigente del mayor imperio territorial del momento, en erigirse defensora universal de la Iglesia Católica⁶¹ ante el avance de las huestes de los protestantes. Dejaremos a un lado las cuestiones políticas de una Europa enfrascada en luchas de poder, alianzas y pactos, para centrarnos en la transformación que supuso para la Iglesia Católica el Concilio de Trento. Este sínodo, que tuvo lugar en períodos discontinuos entre los años 1545 y 1563 tendría repercusiones fundamentales en la iconografía religiosa en general, y en la de María Magdalena en particular, pero supuso mucho más que unas directrices determinadas en cuanto a las representaciones sacras. El Concilio de Trento, y su consecuencia práctica, la Contrarreforma, venían a reorganizar desde los cimientos todos los aspectos que afectaban a la Iglesia como estructura de poder además de sentar cátedra acerca de los dogmas religiosos. La Reforma propuesta por Lutero en el norte de Europa, que se había ido extendiendo hasta constituir un auténtico peligro para la hegemonía del catolicismo, obligó a teólogos y prelados a reforzar la doctrina imponiendo cuestiones indubitables para responder la herejía protestante (como fue el reforzar la validez de los Sacramentos) pero haciendo también una operación de depuración en las propias infraestructuras. El comercio de indulgencias o la desidia en que se encontraban parroquias con vicarios poco entregados a sus tareas espirituales eran algunas de las lacras a las que una facción del mismo catolicismo, tal había sido el precedente de Erasmo de Rotterdam, era consciente que habían de ser erradicadas. Por otra parte, además de la propia reforma de Lutero o los planteamientos de Calvino, iban proliferando nuevas formas de entender el cristianismo. Algunas entrarían en la norma aceptada por la Iglesia, pero fueron también estos años tiempos de herejías, de persecución y de alternativas espirituales condenadas por la institución católica. El Concilio actuó de norma a la que atenerse para discernir entre lo correcto y lo incorrecto, lo admisible o lo inadmisibles. La iconografía de los personajes sagrados y de los santos, que fuera tan perseguida por Lutero en lo que representó un nuevo episodio de iconoclastia dentro de la historia, actuaría de acicate en la catequización de los feligreses demostrando a los apóstatas que las representaciones no solo eran admisibles sino que también tenían efectos benefactores. En un momento en el que era crucial posicionarse a favor o en contra de la Iglesia Católica sin espacio para ambages, el personaje de María Magdalena resplandecería con brillo propio como imagen ejemplar de la mujer pecadora que se apercibe de su falta y reconociéndolo realizará una dura penitencia para ser perdonada.

⁶¹ Nota de autor: Reminiscencia de esa alianza y el reconocimiento de la Iglesia para con la monarquía española es el hecho de que en la actualidad la Reina de España es una de las pocas personas que goza el privilegio de poder llevar mantilla blanca con peineta ante su santidad el Papa.

A. *Consecuencias derivadas del Concilio de Trento.*

Señala el profesor Manuel Teruel, que en el Concilio de Trento se debatieron a lo largo de casi dos decenios, temas y cuestiones pertenecientes a dos ámbitos diferenciados, uno era el que atañía al establecimiento de la doctrina verdadera, es decir aquellas cuestiones que entraban dentro del ámbito de la fe, y otro aquel que hacía referencia a la cuestión de las reformas prácticas⁶². Entre las primeras destacarían las fuentes de la fe, el pecado original, los sacramentos, la misa, el purgatorio o las indulgencias, mientras que entre las segundas se propugnaba una reforma de cuestiones afectas al matrimonio, el clero y el seminario, las visitas pastorales, los nombramientos y obligaciones de los obispos, sínodos, cabildos o misiones, entre otros temas administrativos⁶³. Una revisión tan extensa a todos los fundamentos de la Iglesia Católica obedecía taxativamente a la necesidad de dar respuesta a las críticas fundadas de Lutero y los protestantes hacia una institución que había caído en algunas corruptelas, pero ya ha sido indicado que en el seno de la propia Iglesia la necesidad de realizar una purga era también un hecho admitido que había clamado el propio Erasmo de Rotterdam. Por ello la Contrarreforma, o conjunto de normativas, acciones y voluntades que surgieron como consecuencia de aquellas sesiones teológicas, perseguían la encomiable finalidad de realizar una tarea de saneamiento que habría de traducirse en la consolidación de una institución fuerte por sus convicciones, inflexible en cuanto a desviaciones y accesible a todos aquellos que la conformaban. Este interés por lo accesible tendrá consecuencias relevantes, como se verá, en la cuestión de la iconografía, pero además entronca en aquella voluntad hacia la *claritas* que vimos durante el renacimiento proveniente del humanismo. La coherencia en las historias, aún las que provenían de las incógnitas sagradas y no siempre inteligibles para el creyente, habría de pasar a ser un requisito indispensable para explicar incluso los misterios más insondables. El feligrés debía de entender aquello que se proclamaba en el acto de la misa o en las celebraciones para que pudiera llegar a acceder intelectualmente a su asimilación. De ahí que las vidas de santos tan celebradas en las últimas centurias, tan cargadas de fabulación y fantasía, pasaran a engrosar las filas de lo censurable. Eran admisibles, incluso necesarias, pero la iglesia de la Contrarreforma perseguiría las historias con exceso de ficción, cuando se alejaran ostensiblemente de los hechos no refrendados por los textos sagrados. En este periodo se efectuarán muchas canonizaciones con un doble objetivo. El primero el de demostrar que la vigencia de las actuaciones de estas personas continuaba en vigor a pesar del recelo que inspiraban en el mundo protestante. El papel de los santos como mediadores entre los hombres y la divinidad seguía siendo válido y había que potenciarlo frente a los ataques de los seguidores de Lutero. Pero además los santos habían de constituir un ejemplo a seguir. Se revalorizan algunos santos tradicionales, como es el caso de María Magdalena, y se elevan a dicha categoría personalidades contemporáneas con la finalidad de demostrar que la santidad no es un hecho caduco sino de plena actualidad y última aspiración para los buenos cristianos. Las vías de acceso para alcanzar el estado de la santidad en ocasiones habían de ser dolorosas, de ahí el auge del martirio, práctica a la cual los sacerdotes jesuitas fueron asiduos y practicaron con fervor. El martirio que sufrió Jesucristo solo sería comprensible si se sufría en la propia carne. Es una época de cilicio en la búsqueda de la empatía sensorial. Los sentidos tendrían prioridad en la cuestión religiosa y los hechos narrados en los evangelios solo habían de ser comprendidos mediante la experimentación en la propia carne de las penurias de la Pasión. Aunque el dolor no era la única vía para conseguirlo. Los nuevos santos realizan el milagro de la contemplación o el éxtasis. Esta nueva vía de acceso a la santidad, mucho más plácida para el cuerpo que el martirio, implica el

⁶² Teruel Gregorio de Tejada, Manuel. "Revisión historiográfica del Concilio de Trento", en Manuel Teruel Gregorio de Tejada". *Pedralbes: revista d'història moderna* [en línea], 2010, Vol. 0, Núm. 30, p. 123-205. <http://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/262923> (Consulta: 23-07-15)

⁶³ *Ibidem* Pag. 136

desasosiego del alma⁶⁴. A partir de la citada práctica, el hecho remarcable es que el milagro lo constituye la capacidad de poder contemplar directamente a Dios/Jesucristo, algo que solo se consigue en un estado de trance corporal en el cual se producen las visiones o los estados de éxtasis. En concreto, en el caso de María Magdalena, no era posible constatar documentalmente en ninguno de sus capítulos vitales la experimentación de un estado catártico parejo al éxtasis, pero en la representación de la santa será a menudo coincidente la expresión de sus ojos, mientras realizaba penitencia en la cueva, con aquella utilizada para las visiones y el éxtasis (Figura 30).

La relevancia en la reivindicación católica de los sacramentos ante los protestantes⁶⁵ reviste suma importancia puesto que enlaza en otro punto de manifiesta divergencia entre ambas posiciones y que afecta directamente al papel de la imagen de María Magdalena. Aquel no es otro que el determinismo que afecta al ser humano. El luteranismo no dejaba lugar a dudas en cuanto a la situación del hombre frente a la divinidad: estaba en sus manos su destino eterno. El hombre sería condenado o salvado por imperativo divino sin que cualquier acción que pudiera realizar en su descargo tuviera la menor utilidad. El molinismo intentó adoptar una postura intermedia entre unos y otros acudiendo al ejercicio del libre albedrío: el hombre tenía la libertad de actuar en el buen camino o de desviarse de él, en función del ejercicio de su propia voluntad y gracias a la elección correcta sería salvado o sería condenado. El catolicismo ofrecía una propuesta más optimista ante el destino del alma humana. A pesar del Pecado Original, cometido por Eva (una mujer), que ocasionó la expulsión del paraíso y el dolor para toda la humanidad, el ser humano, mediante la realización de buenas obras que obtuvieran la gracia divina, podía ser salvado. Jesucristo, que vino al mundo para redimir los pecados de la humanidad desveló el camino a seguir mediante los sacramentos. Cada uno de ellos posee un significado que el creyente conoce, y unas propiedades eficaces para la salvación del alma. El concepto importante en referencia a los sacramentos es su carácter *eficax*. El cilicio o el éxtasis podían ser experiencias demasiado arduas para el feligrés no tocado por el aura de la santidad, pero los sacramentos que había estipulado Jesucristo, sí podían ser abrazados por hombres y mujeres comunes. Era necesario, no obstante, recordárselo mediante imágenes y ejemplos puesto que la tentación y el pecado dominaban el entorno vital de los hombres. María Magdalena realizando penitencia durante treinta años, sin comida ni bebida, tan solo sustentada y alimentada por los cánticos de los ángeles que la elevaban con sus oraciones, se convirtió en una de las imágenes favoritas para los promotores religiosos que en ella vieron el modelo idóneo de actuación para los feligreses.

Al tratar en las próximas líneas de la imagen de la Magdalena penitente se volverá a incidir en la cuestión, pero, en relación al protocolo de representación de esta santa, tiene suma importancia la cuestión del decoro en la producción de las imágenes sagradas. La postura ante Lutero es clara: un sí a las imágenes...pero con limitaciones. En la sesión número XXV desarrollada durante el Concilio de Trento se debatió el tema del uso de las imágenes sagradas y su conveniencia y adecuación⁶⁶. *El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo*

⁶⁴ Ejemplo iconográfico por excelencia de la contemplación es el grupo escultórico representando el *Éxtasis de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini, que se encuentra en la iglesia de Santa Maria della Vittoria en Roma.

⁶⁵ Recordar que los sacramentos son siete: bautismo, confirmación, confesión, eucaristía, unción de los enfermos o extremaunción, matrimonio y sacerdocio, y fueron constituidos por Jesucristo con la finalidad de conceder a los hombres un camino eficaz para alcanzar la gracia.

⁶⁶ En la sesión número XXV, que tuvo lugar el 3 de Diciembre de 1563, el decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*, se debatió y estipuló la validez y conveniencia del uso de las imágenes de santos para la comprensión de los dogmas de la Iglesia. La urgencia con la que se realizó la sesión fue motivada por la influencia de Catalina de Médicis que, ante el avance del calvinismo en Francia, suplicó a los cardenales franceses la inclusión de este debate en las jornadas conciliales (Odile Delenda, "L'application du décret tridentin" en Duperray, Eve (publicadas por) *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: actes du colloque international, Avignon, 20-21-22 juillet 1988*, Beauchesne Editeur, 1989, Paris, Pag. 192)

y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere, además, que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo⁶⁷. Es importante remarcar que el dictamen promulgado con estas palabras únicamente hacía referencia a la adecuación de las imágenes en los espacios sagrados sin proponer mandato alguno en las representaciones destinadas al uso privado o particular no destinadas a la exhibición en espacios consagrados. Esta es la razón por la cual nos han llegado a nuestros días obras realizadas con un tratamiento muy diferente según el destino final de su ubicación. Del texto antecedente se desprenden por lo tanto tres premisas que debían de respetarse. Por una parte la distinción de la situación final de la imagen, que, como se ha comentado, definiría mayor o menor concesión a la libertad creativa del promotor o artífice. En segundo lugar estaba cuestión del decoro que no solamente afectaba al tema del recato sino que también implicaba la necesidad de claridad y coherencia en el tema desarrollado en la imagen. Por lo tanto habían de ser erradicadas las representaciones de santos desnudos en las iglesias (salvándose San Sebastián y justamente alguna Magdalena) y las escenas habían de ser narradas de forma comprensible para el feligrés. Símbolos, metáforas o alegorías, sí siempre y cuando fueran accesibles al entendimiento de un público mayoritario. No era esta una tarea sencilla y ejemplo del difícil equilibrio que presentaba esta cuestión lo fue el pintor Michelangelo da Caravaggio cuyas pinturas fueron tan celebradas por su ingenio como rechazadas por su provocación (Figura 31). La exigencia de claridad y coherencia es comprensible si se toma en cuenta las críticas de los protestantes sobre el distanciamiento que se había producido entre los creyentes y la institución de la Iglesia. Ha sido visto en puntos anteriores el éxito de la literatura dramatizada con historias sagradas, y nuevamente se verá en próximos ejemplos literarios del barroco. Hemos dicho que el Concilio de Trento marcará la definición de espacios entre lo público profano y lo público sagrado. Habrá, al igual que con las artes plásticas, un lugar para la algarabía mundana con unos textos apropiados a ese momento, y un lugar recogido y reflexivo para revivir con respeto y compasión los dramas de la Pasión o de los mártires y santos y es prueba de ello la diversidad de los Autos Sacramentales. Por lo tanto se pueden extraer dos conclusiones importantes: la Contrarreforma no supone la ruptura o la defenestración de los modelos renacentistas sino la reconducción de materias en ámbitos diferenciados entre lo religioso y lo civil. La segunda es la cuestión de la libertad creativa del artista. La mayoría de los encargos que recibían los artífices provenían de cofradías o estaban destinados a un recinto sacro y las condiciones contractuales ya indicaban minuciosamente cómo debía de ser representada la imagen. Puesto que el tema que se trata es la iconografía de la Magdalena, la representación de esta mujer había de estar supeditada a la normativa trentina y, por consiguiente, a los temas favoritos de esta iglesia conciliar: la espiritualidad, el martirio, el éxtasis... son algunas de las temáticas que dominarán el panorama del arte religioso del momento.

La norma tridentina será acatada tanto por los promotores como por los artistas. En Roma una profunda reforma urbanística destinada a promocionar la ciudad y situarla como el foco principal de la cristiandad, y la promoción religiosa/pública sería la que proporcionara más encargos a los artistas. Pero no hay que olvidar el arte privativo de carácter ornamental cuyo mensaje y ubicación era particular. La normativa del Concilio de Trento iba dirigida a la reglamentación de las imágenes públicas en edificios religiosos, tanto de culto privado como público. Palacios y villas de la monarquía y de la nobleza, allá donde la hubiera, no rigen por la misma norma. No solo eso. La conservación de los modelos clásicos y la perfección conseguida durante el Renacimiento en la modelación del cuerpo humano, era tarea que la educación, en la que las órdenes religiosas tenían

⁶⁷ Mâle, Émile, *El Arte religioso de la contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Col. Arte (Encuentro)193, Encuentro, cop., 2001, Madrid Pag. 15

protagonismo primordial, no pretendía ocultar o denostar, pero sí restringir al ámbito de lo extrarreligioso. Así se explican las pinturas de Carracci en el Palacio Farnesio encargadas por el cardenal Odoardo Farnesio alrededor del año 1600. La pervivencia de los modelos clásicos renacentistas se mantuvieron, junto al naturalismo y el estilo propiamente barroco que caracterizaron el siglo XVII, especialmente en Roma. El espíritu humanista y el amor por los textos clásicos, la apreciación del idealismo en las artes plásticas y los temas mitológicos eran demostración de cultura en los ámbitos palaciegos de príncipes y cardenales en los cuales la música ejercía también un papel relevante y la teoría de las pasiones apelando al alcance de determinados estados anímicos a través de la melodía propiciaba veladas de intelectuales provenientes de diferentes ámbitos ávidos de debatir en materia de artes. En esta situación, entre la promoción secolar preñada de las enseñanzas que durante el Renacimiento había alcanzado cotas más amplias de población, y la promoción religiosa, condicionada por la normativa tridentina, el artista, reivindicativo de su condición de profesional liberal⁶⁸ había de recibir encargos muy diferentes y aplicar su ingenio para demostrar su talento creativo satisfaciendo las expectativas de unos y otros comitentes⁶⁹.

Como se verá en el apartado correspondiente, la *Magdalena Penitente* se erige como modelo y arquetipo de la imagen de la santa y, especialmente para la Iglesia, arropará en su persona la difusión de la reivindicación sacramental católica frente a los protestantes. Pero perviven también, modificadas formalmente con respecto a la tradición inmediata, otras Magdalenas en este periodo, llorosas al pie de la cruz, junto a Jesucristo en el sepulcro o elevadas por los ángeles en alusión a la *Leyenda Dorada*.

B. *La nueva religiosidad: San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri y Santa Teresa.*

El Concilio de Trento constituyó una profunda reorganización de la institución de la Iglesia católica que estipulaba las directrices a seguir en un futuro para el buen funcionamiento de la misma y evitar los abusos y desmanes del pasado. No obstante, las corrientes espirituales dentro del catolicismo que proponían formas de sentir la religiosidad alternativas a la norma oficial seguían produciéndose. Algunas de estas interpretaciones serían perseguidas con firmeza y a veces hasta crueldad. El Tribunal de la Inquisición se encargó de ello en buena medida y las torturas y las muertes por herejía fueron habituales en la época. Pero también proliferaron corrientes espirituales que gozaron del favor o la tolerancia de la Iglesia. En ocasiones por la popularidad que gozaron sus líderes contra la cual no hubiera sido conveniente oponerse, tal podría haber sido el caso de San Ignacio de Loyola o de San Felipe Neri y en otras, en especial en lo referente al auge de la mística, porque la interpretación de la religiosidad en esta clave fomentaba la difusión y penetración de algunos preceptos religiosos por la vía sensorial, como en el caso de Santa Teresa de Ávila. Los órganos sensitivos, durante el Barroco, serían importantes para el alcance del conocimiento. Ver y tocar para

⁶⁸ Nota de autor: La lucha de los artistas plásticos por su consideración como artistas liberales, es decir, de ser valorados y remunerados atendiendo a una actividad suya de la mente y no meramente manual como la de un artesano, se mantiene durante este siglo y, poco a poco, obtendrá resultados. Buena prueba de ello es la recompensa y los honores que recibirán artistas como Rubens, Velázquez o Van Dick.

⁶⁹ En el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de Paleotti (1582) éste establece que *la pintura de tema sagrado debía de ser accesible a todos. Debía imitar la realidad y crear figuras que parecieran auténticas y tangibles; tenía que transmitir la realidad histórica de las escenas bíblicas, con una clara definición del tiempo y el espacio, así como la edad y la estructura física de las figuras. Censuraba la alegoría, pues los pintores debían de mostrar las cosas como las percibe un ojo humano. Creía que el arte dirigido al gran público debía de ser tradicional y conservador; se oponía a la novedad y a los temas poco corrientes; quería que el arte fuera un elemento tranquilizador por su adhesión a la tradición y por mostrar lo que se esperaba ver. El arte no debía idealizar, si bien el clasicismo debía templar el naturalismo, y éste no debía causar asombro ni conmoción. Para él, el artista era portador de una misión sagrada (...)*. En Langdon, Helen, *Caravaggio*, Edhasa, 2010, Barcelona. Pags 71-72

creer. La mística y el éxtasis como formas de entender la religiosidad entroncaban con la espiritualidad de la Edad Media y la visión directa de Santo Tomás de Aquino, pero así como en aquel periodo la contemplación se producía en un tiempo y espacio abstractos, no definidos, durante el Barroco el contacto hallará un marco espacial reconocible y un tiempo concreto simultáneo en el que la persona que vivía la situación de *trance* compartía el momento con el ser visualizado. Era, por lo tanto, una experiencia concreta que, para el que la vivía suponía un verdadero encuentro delimitado por unas coordenadas pertenecientes a las dimensiones humanas. Obviamente, esta definición encontró en la plástica una nueva interpretación de las visiones místicas mucho más comprensibles y cercanas para el creyente. San Ignacio, San Felipe y Santa Teresa constituyen tres propuestas encaminadas a vivir el sentimiento religioso de una forma cercana y nítida, sus caminos, no obstante, diferían en el método⁷⁰.

San Ignacio de Loyola (1491-1556), aquel que fue primero soldado y, más tarde, fundador de la Compañía de Jesús, la orden de los jesuitas, ofrece un modelo religioso basado en los *Ejercicios Espirituales*. Estos textos escritos que habían sido realizados al dictado de la Virgen, en el transcurso de algunas de sus visiones, buscaban que se contemplaran *los misterios cristianos en términos de lo real y tangible. En los Ejercicios Espirituales enseña a alcanzar la comprensión espiritual mediante el uso de los sentidos, solicitando del ejercitante que vea 'con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiere contemplar' (...) y a tocar con el tacto.*⁷¹ La Iglesia contrarreformista veía con buenos ojos las prácticas aconsejadas por San Ignacio en aras a inculcar al creyente la vivencia del hecho evangélico. El refuerzo con la imagen artística, ya fuera en pintura, escultura, retablo o en cualquier otro soporte, coadyuvaba a la comprensión y proponía una metodología religiosa. Los *Ejercicios Espirituales* ofrecían una ventaja pragmática al constituirse en manual didáctico. *'Hay que imaginar por un esfuerzo interior y ver con los ojos los vestidos, lugares y parajes... pues así se logra un mejor acceso a la piedad y a todo bien espiritual' A través de esta sensibilidad óptica y concretando los detalles se alcanza con más facilidad la reflexión personal*⁷². Por lo tanto, mediante estos ejercicios, los misterios que acontecían en los recintos sagrados que eran las iglesias, podían ser revividos en el ámbito doméstico mediante el esfuerzo reflexivo. Los Ejercicios estaban al alcance de todos los católicos y las imágenes devocionarias facilitaban entrar en situación para el estado contemplativo. Es obvio que no todos los practicantes alcanzaban a vislumbrar el éxtasis o la contemplación divina, de ahí que aquellos que poseían ese don fueran canonizados y elevados al rango de santos. Pero cierto grado de catarsis con la práctica y la lectura sí alcanzaba al creyente de verdadera fe. La religiosidad de San Ignacio de Loyola encontraría en las propuestas artísticas barrocas el soporte idóneo para la representación adecuada de sus palabras y su transmisión (Figura 40).

Si bien la vivencia de la experiencia religiosa en la propia carne alcanzó máximos en los jesuitas con la práctica auto-infringida de la penitencia⁷³, en su pretensión a experimentar la Pasión de Jesucristo de la forma más fidedigna posible, el sentimiento religioso de San Felipe Neri (1515-1595), de carácter afable y risueño, obtuvo altas cotas de popularidad entre los feligreses de todo el espectro

⁷⁰ Nota de autor: No se comentará extensamente las vidas de estos tres santos y se incidirá únicamente en aquellos aspectos de sus planteamientos religiosos que encontraron una contrapartida representativa en las artes plásticas.

⁷¹ Friedlaender, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, Alianza Editorial, S.A., 1995, Madrid Págs. 155-156

⁷² Montaner, Emilia, "Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco", Localización: Criticón, ISSN0247-381X, N° 55, 1992, págs. 5-14, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/055/055_007.pdf, Pag. 12

⁷³ Nota de autor: La práctica del suplicio por parte de jóvenes sacerdotes que se preparaban para las misiones de la orden en tierras lejanas, en las que podían encontrar la tortura más espantosa, fue frecuente en los establecimientos jesuitas. En el Colegio de los Ingleses de Roma se distribuían una serie de frescos representando los terribles suplicios a los que los misioneros podían enfrentarse, ejecutadas por Nicolás Circignani, apodado Pomarancio (Mále, Emile, Op. Cit. Pag. 114). No se han conservado más que grabados de los frescos.

social. El santo, fundador de la orden oratoniana, proponía una apreciación sensitiva religiosa basada en situaciones placenteras. Las peregrinaciones por las basílicas de Roma, entre los restos arqueológicos de la ciudad que conmemoraban el pasado de los primeros cristianos, que se acompañaban por cantos y música y acababan en pequeños refrigerios en medio del campo, implicaban al feligrés a través de los sentidos, alcanzando gran relevancia el del oído⁷⁴. Las extendidas teorías de la Camerata Bardi, que proclamaban la teoría de las pasiones y que, de forma muy resumida, enfatizaban el poder que ejercía la música sobre el estado de ánimo, pudiendo llegar a la experimentación de sensaciones a través de ella, entroncaban con los sermones de San Felipe. Al igual que San Ignacio de Loyola, San Felipe poseía visiones que le permitían la contemplación de los seres divinos, pero la belicosidad militante del navarro se transformaba en el oratoniano en una humildad de carácter pietista y cercana a la de San Francisco de Asís. *San Felipe Neri, el amigo de San Ignacio, se le asemejaba en este don de la visión y el éxtasis. Cuando oraba en las catacumbas de San Sebastián o en su pequeña habitación de San Gerolamo della Carità, gozaba de una felicidad sobrenatural. (...) Algunas visiones le mostraban a la Virgen, o le transportaban en medio de ángeles, y le hacían oír, apasionado, la música del cielo. (...) En estos momentos, en los que no parecía ser más que un hombre, su cara aparecía iluminada por una luz de oro, y sus pies no tocaban el suelo*⁷⁵. San Felipe proponía un acercamiento sensorial al evangelio por un camino gozoso preñado de sencillez que encontró gran popularidad gracias a la facilidad para seguir su ejemplo. Esta religiosidad, cercana y emotivamente intensa, fue recogida y plasmada en la pintura naturalista de Caravaggio, que supo trasladar a escenarios reconocibles y personajes reales las experiencias y las escenas contenidas en las Sagradas Escrituras. El pintor, que vio como algunas de sus pinturas religiosas eran rehusadas por falta del decoro exigido en la iglesia trentina, estaría cercano a San Felipe, el cual estuvo bajo sospecha por fomentar el contacto directo del feligrés con Dios por la vía de una *fe sencilla y devoción mística*⁷⁶, dejando de lado la intervención mediadora de los santos, hecho que, como ya ha sido comentado, lo acercaba peligrosamente a las doctrinas de los protestantes (Figura 32).

Las vivencias de Santa Teresa de Ávila pertenecieron al ámbito absoluto de la mística y el éxtasis. Los cuatro niveles de oración mediante los cuales se accedía al este estado están definidos en su *Libro de la Vida* y eran allí comparados por las formas de regar un huerto (así como Jesucristo que empleó la parábola del *Buen sembrador*). El primer estado era el de la oración mental meditativa, un nivel todavía contaminado por las distracciones circundantes; el segundo, la oración de quietud, más interiorizado pero todavía afectada por el entorno; el tercero, el de la unión, en el cual ya se produce un *contacto* con la divinidad; y, el cuarto, el éxtasis o arrobamiento, por medio del cual el cuerpo se ha dejado ir totalmente para *ser gozo*⁷⁷. El estado al cual accedía la santa encontró la representación ideal en el grupo escultórico de Gian Lorenzo Bernini, realizado a mediados del siglo XVII para la Iglesia de Santa María de la Victoria en Roma. La imagen, que remite directamente a la voluptuosidad de una experiencia amorosa física, define de forma gráfica la

⁷⁴ *Neri había recuperado el peregrinaje de antaño a las siete basílicas de Roma, un peregrinaje que pasaba por prados y campos flanqueados de catacumbas, y que ofrecían al visitante un vasto panorama (...) Allí, entre altos pinos y majestuosas ruinas, los peregrinos se quitaban el sombrero y se sentaban en el suelo para tomar una comida frugal, acompañada de cantos y del sonido de cuernos y laudes, música que se mezclaba con la belleza del entorno natural.* En Helen Langdon, *Caravaggio*, Edhasa, 2010, Barcelona, Pag. 134-135

⁷⁵ Mále, Émile, Op. Cit. Pags. 152-153

⁷⁶ Friedlaender, Walter, Op. Cit. Pag. 157

⁷⁷ *Acá no hay sentir, sino gozar... se goza un bien, adonde junto se encierran todos los bienes... Ociépanse todos los sentidos en este gozo de manera que no queda ninguno desocupado para poder en otra cosa exterior ni interiormente. no queda poder en el cuerpo ni el alma le tiene para poder comunicar aquel gozo.* (El libro de la Vida, Cap. 29, 3 en <http://www.santateresadejesus.com/escritos/vida/>)

propuesta de Santa Teresa para vivir el contacto con la divinidad⁷⁸. A diferencia de San Ignacio, que proponía un ejercicio de imaginación racional para alcanzar la visión, es decir que implicaba el requisito de una actividad reflexiva, Santa Teresa admitía que no era posible imaginar con ojos humanos la contemplación de lo divino, siendo requisito indispensable utilizar la visión del alma⁷⁹. En lo que afecta a las representaciones iconográficas, resulta interesante comprobar que Santa Teresa utiliza la comparación entre la visión del alma de aquello que no es posible ver, con la representación artística que ofrece una imagen tangible que no es, obviamente, el referente al cual remite⁸⁰. Las palabras de la santa aluden a la palabra *natural*, al igual que la corriente pictórica que se desarrolla a lo largo del siglo XVII que toma de la realidad el modelo para plasmarlo en el lienzo de la forma más fidedigna posible. Hay una conciencia en la visión de la santa de la irrealidad subyacente en el acto de sus visiones. El cuadro de Alonso Cano, *La visión de Santa Teresa* (ca 1629), incluye las figuras de la santa y la de Jesucristo en posturas muy similares a la iconografía habitual del *Noli me tangere*, pero en la pintura del español las figuras no comparten espacio el mismo espacio físico representativo, uno es una visión y la otra es real. María Magdalena y Jesucristo, en la escena del sepulcro, incluso siendo Él una imagen de lo que ya no es, puesto que ha resucitado, comparten una unión física momentánea que sí es concreta y perceptible en la representación (Figura 36).

Las formas descritas de percibir y participar del sentir religioso, eran toleradas por la iglesia de la Contrarreforma. La voluntad de difundir el dogma católico contra un avance protestante tenía una alianza conveniente en este sentir popular y accesible. El siglo XVII fue un siglo de exceso sensorial canalizado en lo cercano. Las propuestas místicas acercaban el mundo de lo divino y el del ser humano, aún a sabiendas que eran contactos puntuales. La iconografía de María Magdalena y las propuestas de los citados santos son coincidentes en algunos de los motivos que acompañan habitualmente a la santa. Las lágrimas de San Ignacio cuando se encuentra en estado de trance conectan con la imagen de la mujer bañada en lágrimas lavando los pies de Jesucristo. Las elevaciones que sobrevenían a San Felipe Neri y Santa Teresa, gracias a la acción de los ángeles o por la propia acción de la oración, tenían su equivalencia en la imagen de la Magdalena en su gruta transportada hacia los cielos por los cantos de los ángeles.

Este estado de cosas en lo referente a lo sensorial religioso también se extiende en el ámbito literario y, con especial relevancia, en la dramaturgia. La representación teatral se convertiría en el siglo XVII en un macro espectáculo popular en el que participaban mezclados todos los estamentos sociales y las innovaciones en el mundo de la escenografía permitiría trasladar momentáneamente al espectador a situaciones no reales pero sí convincentes.

C. *María Magdalena en el teatro barroco.*

José Antonio Maravall describe la cultura del Barroco como la de una sociedad necesitada de innovaciones. Novedades que, al igual que los trucos de los prestidigitadores, no harían más que crear una ilusión momentánea de falsa apariencia en el espectador, en un entorno inmovilista en el

⁷⁸ Bernini empleó una *ekphrasis* de *El Libro de la Vida*, de Santa Teresa, para la realización de la composición: *veía un ángel cabe mí... Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hiebro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.* (Cap. 29, 3 en <http://www.santateresadejesus.com/escritos/vida/>)

⁷⁹ Stoichita, Víctor I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Versión española de Anna Maria Coderch, Alianza Editorial, S.A., 1996, Madrid Pag. 45

⁸⁰ *Ibidem*, Pag. 45 *Bien me parecía en algunas cosas que era imagen lo que vía, mas por otras muchas no, sino que era el mesmo Cristo, conforme a la claridad con que era servido mostrármeme. Unas veces era tan confuso que me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que harto he visto de buenos; es disbarate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera, no más ni menos que la que tiene una persona viva a su retrato, que bien que esté sacado, no puede ser tan natural, que –en fin – se ve es cosa muerta.* (*Libro de la Vida*, 28, 3-7)

que no cambiaba nada en lo referente a las estructuras de poder⁸¹. Marx manifestó en el siglo XIX que la religión era el opio del pueblo. Los espectáculos también poseían ese efecto hechizador. Contemplar en el siglo XVII a la realeza y a la nobleza sobre un escenario, trasmutando sus papeles dominantes por los de personajes populares envueltos en cuitas de amores, podía actuar también de sedante en una sociedad aquejada de violencia y miseria que, de manera ficticia se sentiría próxima a un estamento que en la realidad le era tan distante como ajeno. El teatro, para las clases dirigentes, se convertiría en un instrumento más de difusión para sus ideas, con el beneplácito de un público asombrado por los artificios, que, en su faceta musical, también encontraría gran auge y promoción⁸². *L'expression 'deleitar aprovechando' se refiere chez tous les spécialistes du théâtre du Siècle d'Or au mélange du profane et du sacré qui faisait alors tout les succès et tout le pouvoir de persuasion (...) de la 'comedia de santos' en Espagne. Celle-ci était suspectée de procurer de plaisir alors qu'elle s'affichait comme un instrument de catéchisme, d'endoctrinement des foules des fidèles, en particulier quand il s'agissait de mettre en scène la vie d'une femme*⁸³.

En paralelo a las historias que constituían el argumento de la representación, y contribuyendo a la creación de escenarios ilusorios pero, a la par, cercanos, se encontraba la cada vez mayor ingeniería de tramoya, capaz de realizar sorprendentes efectos especiales en los escenarios donde ya podían descender personajes de los cielos, ya aparecer navíos surcando las aguas. La conciencia de artificio de los mecanismos no eximía del entusiasmo al público y, en las representaciones religiosas, los recursos efectistas habrían de conseguir en el público sorpresa y circunspección. Los tecnicismos de la tramoya, en aras a conseguir mayor verosimilitud, se aunaban en los autos sacramentales o en las comedias de santos a las experiencias místicas y a las propuestas plásticas para obtener del espectador un estado catártico. El teatro de la época difería mucho al solemne y silencioso evento del siglo XX. Las representaciones al aire libre, en establecimientos adecuados para ello o en *corrales* de las urbes, constituían experiencias colectivas, bulliciosas, a veces violentas, en las que el pueblo se manifestaba a sus anchas sin excesivas cortapisas por parte de la autoridad. Los actos religiosos rememorando la Pasión no escapaban tampoco a la esta faceta participativo-festiva o solemne, según tratara la narración escenificada. En pleno panorama de furor popular por la dramaturgia, el teatro profano se separa progresivamente del teatro sagrado. Esta división, por otra parte, es común también en las artes plásticas como ya se vio al comentar la normativa del Concilio de Trento que dictaba preceptos para las obras destinadas a los recintos sagrados pero no estipulaba limitaciones en el ámbito privado. El teatro, en este aspecto, era un caso particular. Las representaciones de obras de temática religiosa como eran los autos sacramentales o las pasiones, como ya ha sido comentado en el apartado anterior, podían durar días y traspasaban los muros de los espacios consagrados. El género de la comedia de santos, en el cual se incidirá en las próximas líneas, pertenecía a la temática religiosa, puesto que sus protagonistas eran extraídos de las hagiografías, pero estaban estructuradas respetando las leyes de la dramaturgia, esto es, atendiendo a un argumento que incluyera la unidad de acción, tiempo y espacio, y con un nudo, desarrollo y desenlace, y eran representadas en los espacios destinados a las obras profanas. Esta aparente falta al decoro estipulado por Trento, puesto que no se podía exigir al público asistente a un corral la misma solemnidad en su comportamiento que dentro de una iglesia, estaba justificada por el papel

⁸¹ “Novedad, invención, artificio (Papel social del teatro y de las fiestas)” Pags 453-498, en Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Editorial Ariel, S.A., 2007, Barcelona

⁸² El compositor Jean Babiliste Lully (1632-1687) colaboró con el escritor Molière (1622-1673) en la realización de algunas de sus obras.

⁸³ Vincent-Cassy. Cécile, *Les Saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIIe siècle. Culte e image.*, Casa de Velázquez, 2011, Madrid Pag. 283 *La expresión 'deleitar aprovechando' hace referencia, en los especialistas del teatro del Siglo de Oro, a la mezcla de lo profano y lo sagrado que conseguía el éxito y el poder de convicción (...) de la comedia de santos en España. Ésta era sospechosa de procurar placer al tiempo que se fijaba como un instrumento de catecismo, de adoctrinamiento a los fieles, en particular cuando se trataba de escenificar la vida de una mujer* (Traducción de la autora)

difusor de, sobretodo, las vidas de los santos. Para contrarrestar el avance de los protestantes todas las estrategias que pudieran ponerse en práctica para enaltecer y fortalecer los preceptos contravenidos por los reformistas, eran buenas. El teatro especialmente, puesto que en él afloraban libremente las pasiones que suscitaban las acciones descritas y su papel catártico ya es conocido desde la lejana cultura griega. El público que, al unísono, pensaba y sentía como uno solo, y ese solo, era el personaje sagrado que se encontraba en el escenario, apercibía de una forma sencilla y efectiva el dogma que se le estaba inculcando, y lo hacía además con un entusiasmo espontáneo que difícilmente podría ser alcanzado de cualquier otro modo. El género dramático de la comedia de santos procedía de las festividades en honor a esas personalidades que, en muchas ocasiones, eran celebradas con todo tipo de actos lúdico-festivos⁸⁴. Los textos se fundamentaban en la tradición, los sermones, las homilias, el culto y las leyendas circulantes desde la Edad Media. Su carácter ficticio le dotaba de la permisibilidad ante la normativa religiosa para escapar de la censura impuesta a las narraciones legendarias que Trento deseaba erradicar en aras a la veracidad historicista, y el público se enardecía con las efectistas representaciones de aquellos personajes que, a pesar del control contrarreformista, pervivían en la memoria popular. El género literario y la historia sagrada se retroalimentaban para ofrecer distracción y adoctrinamiento al mismo tiempo.

María Magdalena constituía un arquetipo idóneo para la dramatización de su personaje. Su pasado de alta alcurnia y su posterior conversión después de conocer a Jesucristo, dando origen a su final como penitente, era de per sé un argumento cautivador para un público ávido de emociones fuertes. Riqueza, belleza, tragedia, arrepentimiento, penuria...todo se aglomeraba alrededor de las vidas de dos figuras que, no por ser divinas o santas, dejaban de mostrar pasiones humanas. A finales del siglo XVI, el manuscrito que incluye la *Comedia de la conversión de la Magdalena*⁸⁵, constituye un ejemplo del camino hacia el cual derivará el teatro sagrado pero que contiene todavía elementos en su estructura pertenecientes a la tradición medieval y renacentista⁸⁶. La acción de la obra, dividida en tres jornadas, separa en su primer día la etapa licenciosa de María Magdalena hasta que escucha el sermón de Jesucristo, para describir en la segunda jornada la escena de la unción de Betania. Esta segunda jornada se prolonga hasta el momento de la partida en barco después de la muerte de Jesucristo, y acaba finalmente en la última jornada describiendo la etapa de penitencia en la cueva de la Provenza. Nada nuevo en la historia que pudiera sorprender al espectador conocedor de las peripecias vitales atribuidas a la santa. Era la puesta en escena de los acontecimientos conocidos lo que causaba el asombro al espectador. Sobre la base de una historia sagrada se inserían los resortes narrativos capaces de crear, no tanto suspense como tensión, ya que si la historia era conocida y sabido el final, la forma de enfocar la narración ofrecía una versión novedosa. Al igual que ocurría en las pasiones descritas anteriormente, algunos aspectos de la dramatización tomaban un sentido alegórico como el hecho de dejar a un lado las vestiduras lujosas y entregarlas a Marta, hermana de María, tras la conversión. Aquello que se deseaba enfatizar era la imagen de la penitente, que era la que tendría mayor difusión en el siglo XVII. Se reproducen en la comedia los

⁸⁴ Vincent-Cassy. Cécile, Op. Cit. Pags. 277-333 A pesar de no ser ilustrativo en concreto del caso de María Magdalena, el capítulo del autor dedicado a las comedias de santas vírgenes y mártires, como subgénero del teatro de vidas de santos, resulta, cuando menos, ejemplificador de la producción teatral que se realizaba en España durante el siglo XVII, de su éxito en el formato y de la aquiescencia que gozaba por parte de las instituciones eclesiásticas.

⁸⁵ Fernández Rodríguez, Natalia, *Teatro y hagiografía en el Renacimiento. La Conversión de la Magdalena entre autos y comedias*. Universidad de Oviedo ([file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/51-4-1298-1-10-20141114%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/51-4-1298-1-10-20141114%20(1).pdf) Consultado el 12.08.15)

⁸⁶ Nota de autora: El manuscrito citado sirve a la autora como un ejemplo del género literario mencionado que protagoniza María Magdalena. A pesar de no datar del siglo XVII pleno, introduce las claves de lectura propias del género de este siglo. Nuevamente la extensión del trabajo obliga a limitar el desarrollo y la investigación sobre este punto que, en territorio de la península ibérica, dio unos frutos extraordinarios dentro del teatro barroco (Lope de Vega, Agustín de Rojas).

elementos y atributos que encontraremos en las representaciones pictóricas: ya sea la calavera y el cilicio o el espejo, recordatorios universales de la brevedad de la vida, la fugacidad de la belleza y los placeres terrenales o la necesidad de arrepentimiento. El aspecto penitencial es el que se potenciará durante el siglo XVII en nuevas dramatizaciones. La doctora Natalia Rodríguez distingue la concepción de la penitencia, que ya estaba implícita en el Antiguo Testamento, donde se la consideraba una virtud, con el planteamiento sacramental post-tridentino que la convierte en un arma *eficaz* para la redención⁸⁷. El teatro, al igual que lo hará la pintura, actuará como coadyudante en el progresivo desplazamiento de la faceta de María Magdalena de dama opulenta y pecadora⁸⁸ a mujer penitente, cumplimentando con el relato ficticio el interés de la institución católica por canalizar el modelo a imitar de arrepentimiento (Figura 40).

D. *El auge de María Magdalena Penitente.*

La aplicación de la normativa tridentina a las imágenes religiosas destinadas a la contemplación pública en los espacios sagrados, tuvo gran repercusión en la imagen de María Magdalena. Esta santa gozará de un resurgir de su popularidad como modelo icónico del espíritu contrarreformista. La imagen habitual durante el Renacimiento, de la mujer mundana ricamente ataviada representando el pasado lujoso de la santa para enfatizar su conversión y el profundo cambio vital que supuso su conocimiento de Jesucristo, tiende a desaparecer para focalizar el punto de interés en su faceta penitente. No significa esto que su representación en este periodo quedara restringida a esa apariencia. Justamente la consideración hacia María Magdalena la hará tan prolífica en diferentes espacios que su iconografía se desplegará en múltiples temáticas, algunas especialmente novedosas en la forma de manifestarlas en aras a la fidelidad histórica. La voluntad tridentina de eliminar la fantasía en los textos protagonizados por las vidas de santos censuró las historias de la *Leyenda Dorada* en todo aquello que no fuera comprobable y veraz, y algunos episodios de la vida de María Magdalena que en la Edad Media y durante el Renacimiento habían tenido gran difusión tenderán a desaparecer. Así la bella y elegante mirrofora portadora del caro perfume con el que ungió los pies de Cristo en la casa de Simón el Fariseo, pierde peso en la imaginería barroca, en la que el lujo y la ostentación en la vestimenta de la santa está de más, pero pervive modificada en algunos de sus detalles. Los episodios provenzales de predicación y milagros descritos en la historia de de la Vorágine ya no gozarán de credibilidad y el aspecto apostólico de la Magdalena en la difusión del mensaje de Jesucristo no recibirá mucha promoción (Figura 33). Cabría preguntarse al respecto si la erradicación de la imagen de la Magdalena apostólica en favor de la Magdalena penitente podría ser tomada como parte del interés de la Iglesia oficial en magnificar el papel principal de los dos grandes apóstoles, Pedro y Pablo, en detrimento de Magdalena, que era mujer. Es esta una cuestión en la que, como ha sido visto en páginas anteriores, la polémica fue temprana y una posible explicación a la voluntad de excluir a la santa de la tarea del apostolado podría ser debida a la escasa

⁸⁷ Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Universidad de Valladolid ([file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/la-pecadora-penitente-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-fragmento%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/la-pecadora-penitente-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-fragmento%20(1).pdf) Consultado el 12.08.15) Pags 28-29

⁸⁸ *Santa María Magdalena, como fuese muger hermosísima, tratábase como señora, y con tanto regalo de trajes y vestidos que era mirada en toda la ciudad. Y, no mirando al dicho de las gentes ni a la sospecha que causaría su conversación, trataba como muger libre en el hablar con las personas nobles y de su estado. Y de tal manera fue esto que vino a ser llamada públicamente pecadora, no porque diese su cuerpo a todo género de gente ni fuese como estas mujeres cortesanas, pero por su afeite y compostura era mirada por muger libre; (...) porque, como fuese libre y rica, no había quien le fuese a la mano. En esto perseveró mucho tiempo y trajo a muchos enredados y a su alma captiva y su honra perdida y el nombre afrentado. Y, de tal manera llegó al profundo de los pecados, que dice el Evangelio que echó el Señor de ella siete demonios que son significados los siete pecados mortales, que es a lo último a donde pueda llegar un pecador.* (En Fernández Rodríguez, Natalia, *Teatro y hagiografía en el Renacimiento. La Conversión de la Magdalena entre autos y comedias*. Pag. 541)

validez que era otorgada al testimonio femenino. En cualquier caso, María Magdalena era más útil a la iglesia tridentina ejerciendo de imagen representativa de la penitencia, ligada directamente al sacramento de la confesión. La representación de la mujer en la cueva de la Saint Baume (este dato de la *Leyenda Dorada* sí que resulta conveniente) conlleva en sí misma varios aspectos que comulgaban con la normativa del Concilio. Por una parte el propio ejercicio de la penitencia, en el cual se volverá a incidir. En segundo lugar, y en contraposición a la factor activo que conlleva el ejercicio del apostolado, por la actitud contemplativa que implicaba el retiro, de índole pasiva y más predispuesta al ejercicio de la meditación. Y en tercer lugar por la relación que vinculaba la actividad al misticismo propio de la época. Los atributos de la *Magdalena Penitente*: el vaso, el libro, el crucifijo, el cilicio y el cráneo⁸⁹, están directamente relacionados con la visión contemplativa descrita en el apartado anterior sobre las opciones religiosas del momento (Figuras 38 y 39) y remiten al estado anímico deseable para todo buen cristiano no protestante. ¿Es posible establecer la intención de presentar una analogía entre estos atributos y los sacramentos de la Iglesia?:

Vaso/bautismo

Libro/confirmación

Crucifijo/eucaristía

Cilicio/confesión

Cráneo/la extremaunción

Sí, si se admite, como ya ha sido comentado anteriormente, que el martirio, la penitencia o el estado extático no son experiencias asequibles a todo el mundo pero sí lo son en cambio los sacramentos. Excluyendo el sacerdocio y el matrimonio, los cinco sacramentos restantes remiten a experiencias sensibles vividas por Jesucristo, o sus acólitos, y con las que el creyente se podía identificar, así, los citados atributos que acompañaban a la Magdalena contemplativa podrían constituir el vínculo con el feligrés común que lo acercaría al estado privilegiado de la santa. Estamos lejos de aquellas ceremonias de la alta Edad Media en la que el culto estaba reservado a unos pocos y solamente en grandes ocasiones se mostraba a un público generalizado. La Iglesia posterior a Trento realiza un cambio radical en este aspecto y su mejor baza para el acercamiento y la fidelidad del creyente será conseguir, en la mayor medida posible, su identificación con el Salvador o con los santos.

De la múltiples y variadas, tradicionales o novedosas representaciones que durante el Barroco se realizan de María Magdalena, se estudiarán, por su sentido correlacionado a la religiosidad posterior al Concilio, tres de ellas: la *Magdalena Penitente*, la *Unción en Betania* y *Jesucristo en casa de Marta y María*. Las tres escenas encontrarán interpretaciones particulares de los artistas, bajo la tutela de sus promotores, pero a pesar de estas versiones individuales, algunas constantes en las imágenes de María Magdalena corresponden a una iconología ya establecida y reconocida mayoritariamente que permiten la identificación de su persona y la acción concreta que ejercita. En el tratado de iconología de Cesare Ripa, publicado en 1593 en Roma, el teórico estipula las directrices para la representación y el reconocimiento de las imágenes, apareciendo en él la Penitencia, la Oración y la

⁸⁹ Delenda, Odile, "L'application du décret tridentin", en Duperray, Eve (publicadas por) Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: actes du colloque international, Avignon, 20-21-22 juillet 1988, Beauchesne Editeur, 1989, Paris, Pag. 201)

Vida Contemplativa⁹⁰. Sobre la ‘Penitencia’, el autor describe en tres entradas y una imagen la iconografía correspondiente.

- En la primera entrada, Ripa señala las tres partes de las que se compone la penitencia: contrición (aspecto melancólico y doloroso), confesión (rostro levantado hacia el cielo en demanda del perdón) y reparación (mediante el instrumento penitencial).
- En la segunda entrada, siempre con una femenina figura, se la describe como *macilenta, vestida con una túnica blanquecina y encima de una piedra de donde nace una fuente, en la cual se refleja y con la cabeza inclinada, verterá muchas lágrimas, mostrándose además cómo se está desnudando*. La representación debe de ser realizada como mujer ya que representa *lo errado en el pasado*. La piedra corresponde al propio Jesucristo sobre el cual se sustenta el pecador, el cual, en la fuente en la que se observa, contempla su vejez, y el tiempo y la inocencia bautismal perdidos a causa de las culpas. Éstas pueden ser lavadas en la fuente para eximirse de los pecados en un espacio definido como lugar solitario que remite al propio interior recóndito del corazón.
- En la tercera entrada se hace alusión concreta al cilicio como instrumento de penitencia, al cual se acompaña de una cruz.

Sobre la ‘Oración’, en su primera entrada Ripa la describe femenina y vestida de verde, el color de la esperanza, y genuflexa, con la vista al cielo y una llama que sale de su boca. En ocasiones con el dedo índice señalando al corazón para indicar que la oración se realiza primero con este órgano y después con la boca.

Finalmente, sobre la ‘Vida Contemplativa’, el tratadista señala en la primera acepción la conveniencia de mostrarla en clave femenina, el rostro orientado hacia el cielo, resplandeciendo bajo un rayo de luz que la alumbra y dispuesta su diestra hacia lo alto mientras su mano izquierda cerrada en un puño se dirige hacia lo bajo.

La iconografía habitual de la *Magdalena Penitente* era una respuesta explícita a los ataques de los protestantes contra las imágenes de los santos y la refutación a algunos de los sacramentos, y de ahí el gran auge que conocería. Pero, para los pintores que recibían el encargo de su representación, el dilema a resolver se concretaba en la materialización adecuada de la imagen de la mujer bella y deseable que aparecía en la iconografía tradicional, respetando el decoro y la claridad exigida por Trento. Respetar la norma significaba acogerse al modelo eremítico de María Egipciaca mucho más acorde con la circunstancia evidente de los estragos que el ayuno realizaba en el cuerpo humano. La escultura de Donatello se presentaba, en este caso, como el modelo veraz en el que inspirarse. Pero los teóricos de la pintura y la escultura de los siglos XVII y XVIII, expusieron en sus obras postulados muy diferentes sobre la representación de la *Magdalena Penitente*, ofreciendo disparidad de soluciones iconográficas⁹¹. Si para el erudito Molanus (1533-1585), en su *Tratado de las Santas Imágenes*, establecía que la Magdalena no debía ser representada de forma inconveniente como pecadora, haciendo alusión a los ricos ropajes con los que era descrita por algunos pintores, sino de forma púdica, para el iconógrafo Juan Interián de Ayala era necesario un atuendo harapiento destinado a plasmar el realismo del tema⁹². Esta precisión en la imagen descarnada del anacoreta, no

⁹⁰ Cesare Ripa, *Iconología*, vol. II, Ediciones Akal, S.A., 1996, Madrid Pags 190-192, 158-161, 406. Se extrae de las citadas páginas las referencias más a propósito a la iconografía de María Magdalena.

⁹¹ Delenda, Odile, Op. Cit. Pags 204-207

⁹² Transcribo del autor: *Por lo que, dexando á parte esta desnudez, que suelen afectar muchas veces los Pintores para hacer ostentacion de su habilidad, será lo mejor pintar á los Anacoretas con túnicas, sacos, ó semejantes vestiduras, (...) y si esta regla debe guardarse en las pinturas de los hombres, mucho mas en las de las mugeres: la que sí, como debian, hubieran tenido presente los Pintores, no veríamos en el dia pintadas algunas Pelagias, Marias Egipcicas, Magdalenas, y otras mugeres Anacoretas, gran parte desnudas, ó á lo menos vestidas con poca decencia, cuyas Imágenes, sin embargo de que se nos proponen estando en el*

obstante, contaba con el inconveniente de ser poco placentera a la vista del espectador y resultar excesivamente imponente. Nuevamente, como ocurría con las imágenes de martirios excesivamente fidedignas, la truculencia marcaba una barrera entre el modelo propuesto a seguir y el creyente que veía aterrizado la imagen de aquello que le era exigido. Por ello otros teóricos de iconografía postulaban otras opciones para la imagen de María Magdalena que abocaran a su imitación mediante una contemplación deleitosa. Es el caso de la propuesta de André Félibien (1619-1695) que en sus *Entretiens* justificaba la imagen de una bella mujer, aunque exánime, en virtud a que *une personne peut encore être belle, quoy qu'elle soit affligée; car il faut que la douleur est toute récente, et qu'elle n'a pas encore eu le temps de faire impression sur le corps, comme dans les premiers moments que la Magdelaine se convertit. Outre cela, c'est que la tristesse ne réduit pas toujours les personnes dans un estat qui défigure les traits de leur visage et les rende méconnaissables.*⁹³ Por lo tanto las Magdalenas Penitentes pero bellas quedaban justificadas si eran plasmadas en los primeros momentos de la penitencia cuando el rigor del sacrificio todavía no había causado estragos en el cuerpo. Estas, en algunos casos, radiantes mujeres, compensaban su aspecto seductor con los atributos que las rodeaban, cercanos a las imágenes de las *Vanitas* o los *Memento Mori* tan frecuentes del mismo periodo, o una expresión en los ojos equiparable a la representación de los *éxtasis*. En la versión más liberal de la representación de María Magdalena como una mujer voluptuosa en ejercicio de la penitencia, estaba la defensa del padre jesuita Pierre Juste Sautel (1613-1662) que argumentaba este tipo de iconología en virtud a que *cette femme brûlait d'un tel amour de Dieu, qu'elle ne pouvait supporter de porter des vêtements.*⁹⁴ Las diferentes propuestas admitidas por los teóricos de la Contrarreforma, abrían la puerta a artistas y comitentes a la recepción y promoción de encargos de la Magdalena en la cueva ejerciendo penitencia de carácter bien diferenciado.

Algo similar ocurriría con las escenas de la *Unción en Betania* y *Jesucristo en casa de Marta y María*. Los dos episodios encontrarán también gran fortuna en este periodo ya que aluden a la unción de los pies de Jesucristo, acto simbólico que prefigura la próxima unción una vez ya muerto, y la escena en casa de las hermanas en las que el Señor pronuncia las palabras: *ella ha escogido la mejor parte*. En el contexto tridentino esta frase resulta muy útil para recordar al feligrés la importancia de la vida contemplativa.

Con respecto a la *Unción en Betania*, la escena que protagonizan Jesucristo y María Magdalena es descrita en los evangelios en los siguientes episodios: *Jn. 12, 1-8; Mt. 26, 6-12* y *Mc. 14, 3-9*. La narración allí descrita es la que da origen a la habitual representación de Magdalena con su bote de perfumes. En los evangelios de Mateo y Marco, María vierte su caro perfume de nardo sobre la cabeza del Señor, mientras que en el de Juan lo hace sobre sus pies, momento en el que se los seca con su larga cabellera. Es un episodio relevante para la moral tridentina puesto que pone en énfasis la conversión de la mujer, que utiliza su riqueza para efectuar un gesto revestido de humildad, a la vez que vaticina la próxima muerte del Señor. Interpelada por Judas Iscariote, en el evangelio de Juan, por desaprovechar el valor monetario del perfume en lugar de donar su precio a los pobres,

desierto, y haciendo penitencia en él, excitan muchas veces tales movimientos, y afectos en los que las miran, que causan gran daño en el alma, si no se borran despues con lágrimas, y suspiros. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_219.html#I_128. Consultado el 4.07.2015

⁹³ Delenda, Odile, Op. Cit. Pag. 206. Traducción de la autora: *una persona puede ser aún bella aunque se encuentre afligida; (para ello) es necesario que el dolor sea reciente y que todavía no haya podido hacer mella en el cuerpo, como en los primeros momentos en los que la Magdalena se convirtió. A parte de esto, es un hecho que la tristeza no reduce siempre a las personas a un estado en el que se desifiguren los rasgos de su rostro y los haga irreconocibles.*

⁹⁴ Ibidem, Op. Cit. Pag. 206. Traducción de la autora: *esta mujer ardía de un amor tal por Dios que no soportaba llevar vestiduras.* La cita está incluida en el siguiente texto: *Divae Magdalenaes ignes sacri et piaae lacrymae sive selecta de diva Magdalena, cum totidem elegiis, epigrammatum syntagmata*, escrito en 1656 por el padre jesuita Pierre Juste Sautel.

Jesucristo responde que no se la amedrente puesto que ese unguento estaba preparado para el día de su sepultura. Es decir, se pone en relación la unción de Betania con el sacramento último de la unción a los muertos que habrá de tener lugar al cabo de unas jornadas. El tema, por lo tanto, conocerá una amplia difusión, que, no olvidemos, ya había conocido en periodos anteriores. La diferencia que estriba entre la iconografía tradicional y las nuevas propuestas atañe más al aspecto formal que al contenido del mensaje emitido. En este sentido, la amplia disertación que realiza Juan Interián de Ayala sobre la escena⁹⁵ se centra especialmente en la cuestión estilística y realiza las instrucciones pertinentes para su correcta representación en aras la veracidad histórica. De ahí su exhortación a la erradicación de Magdalenas postradas a los pies de un Jesucristo sentado en una silla para, de acuerdo con el rigor histórico, mostrar la imagen de la mujer en pie tras el Señor y vertiendo el líquido sobre su cabeza. Es significativo que el tratadista acude al evangelio de Lucas, *Lc. 7, 36-49*, para describir la escena, único de los cuatro evangelios que relatan el episodio pero es titulada *La pecadora arrepentida*, y en el que aparecen las características lágrimas identificativas de la Magdalena.

Por lo que respecta a la escena de *Jesucristo en casa de Marta y María*, remarcar su importancia derivada de las palabras pronunciadas por Jesucristo a Marta: *María ha escogido la mejor parte, aquella que nunca le será arrebatada* (*Lc. 10, 38-42*). Esa parte o acción a la que se refiere el Señor es la actitud reposada y meditativa, a la par que atenta, a sus palabras, en lugar de preocuparse, como hace Marta, de realizar tareas en la casa para un respetuoso y hospitalario recibimiento. La actitud de María Magdalena que, a priori, podría parecer indolente y de desatención al huésped es paradójicamente la que alaba Jesucristo puesto que implica una escucha contemplativa y, como tal, fructífera. Las palabras que se interiorizan permanecen y no pueden ser sustraídas. La conducta de la Magdalena en su casa, a los pies de Jesucristo y embelesada al escucharle, vincula este episodio a la disposición anímica que la santa mantiene en la cueva donde ejerce su penitencia y descrita por Ripa. El feligrés, al cual la reforma promovida por el Concilio le ha acercado a la ahora inteligible palabra de los evangelios, debe adoptar la misma actitud de escucha para que también en él fructifiquen las palabras que allí se expresan y, como María Magdalena, llevarse la mejor parte.

⁹⁵ Interián de Ayala, Juan, *De las Pinturas de la Muger pecadora ungiendo los pies de Jesu-Christo, y regándolos con sus lágrimas: quién fuese esta mujer*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frecuentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_207.html#I_58. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Consultado el 04.08.2015 (...) *convidado Jesu-Christo por uno de los principales de los Fariseos, para que fuera á comer con él, entró en casa del Fariseo, y se recostó para comer. Entrando allí de repente una muger, que el Evangelista llama pecadora, tributó al Señor las señales de reverencia, de amor, y de obsequio, que el mismo Evangelista cuenta tan á la larga, y que nadie hay, ni digo de los Pintores; pero ni del Pueblo Cristiano, que las ignore. En pintar este hecho, convienen casi todos nuestros Pintores, pero (lo diré con su licencia) todos ellos obran erradamente; y (por no decir algo mas picante) sin atender á la verdad de este suceso, conforme nos lo refiere el mismo Evangelista. Pintan á Jesu-Christo sentado en una silla, ó banco, y por consiguiente, puestos los pies debaxo de la mesa: luego, nos representan á una muger echada á sus pies, y postrada en tierra, ungiendo con aromas, ó unguento los pies de Jesus, regándolos con sus lágrimas, y enjugándolos con sus cabellos. ¿Quién habrá, que no haya visto semejante Pintura? Nadie por cierto. Pero ¿quién habrá tampoco, por mediana instruccion que tenga, que no conozca ser esta Pintura muy agena de la misma narracion del Evangelio? Porque primeramente, no dice el Evangelista, que al entrar Christo en la casa del Fariseo, se sentara á la mesa; sino señaladamente, segun era la costumbre de aquellos tiempos, que se recostó, discubuit: lo que luego repite con aquellas palabras: Ut cognovit quod accubisset in domo Pharisai: Así que entendió (la muger) que (Jesus) se habia recostado en casa del Fariseo. Ademas: no se dice de esta muger, que se arrodillase, ó se postrase; sino que estuvo en pie, steterit; ni que se arrimase delante de Christo, ó que se pusiese delante de él (lo que era consiguiente, si el caso hubiera sucedido, como lo pintan); sino que se estuvo detrás, retro: lo que se contiene clarísimamente en aquellas palabras: Estando detrás á sus pies: y aunparece que se contiene mas expresamente en el texto Griego (...) que traducido á la letra suena: Et stans ad pedes ejus retrò flens. ¿No se echa ya de ver claramente cuántos errores cometen, Pintores por otra parte doctos, ó á lo menos bastante instruidos, en pintar solamente este hecho? Con efecto, qualquiera los conocerá, con tal que no quiera cegarse. Y esto no acontece por otro motivo, sino por el que he dicho varias veces, y acaso lo repetiré otras muchas: á saber, por la ignorancia de la antigüedad, de sus ritos, y costumbres, de que no tienen noticia, aun aquellos Pintores, que generalmente entre todos pasan plaza de cuerdos, y diligentes.*

Si bien es cierto que la imaginería de la Magdalena durante el Barroco se multiplica y acrecienta, sin que se lleguen a desestimar prácticamente ninguna de las representaciones tradicionales asociadas a su figura⁹⁶, las tres escenas descritas en las líneas anteriores serán extraordinariamente abundantes en el periodo. Queda pendiente aclarar por qué algunas de las imágenes tan explotadas en la Edad Media y durante el Renacimiento pierden peso durante el Barroco. Especialmente la escena del *Noli me tangere* estudiada anteriormente, que no aparece en ninguno de los tratados citados, incluido el de Pacheco⁹⁷. En la puerta de la iglesia de San Miguel de Hildesheim, la *Expulsión del Paraíso* hace ‘pendant’ con el *Noli me tangere* en una asociación, ya comentada, que enlaza las dos historias como un principio y un final del todo concordantes. Solo cabe conjeturar si, la razón por la cual se erradicaba de los estudios teóricos de pintura este capítulo tan vital de los Evangelios protagonizado por María Magdalena, era justamente la relevancia del peso que caía sobre una mujer. La Iglesia de Roma, fortalecida gracias al Concilio y la reorganización y centralización en la ciudad del Vaticano, era una iglesia de hombres en la que las mujeres tenían un papel secundario. No se podía obviar la importancia de María Magdalena en la historia de Jesucristo puesto que los escritos, la tradición y la misma búsqueda de la veracidad reflejada en los Evangelios Canónicos otorgaban a la mujer un papel central de la historia de la cristiandad. Sí era posible, en cambio, relegar los encargos de *nolis* a un segundo plano y potenciar las conversiones, penitencias, unciones y contemplaciones de manera que aquella relevancia pasara a ocupar una discreta posición⁹⁸. En contrapartida, estas representaciones de la Magdalena a la usanza, tan atormentadas, místicas o sufridas, consolidarán una imagen de la santa poco propicia al interés del próximo periodo de las luces que se abrirá en la historia del arte y del pensamiento (Figuras 34, 35 y 37).

⁹⁶ Ha sido señalado anteriormente que la normativa de Trento desestimaré en particular las narraciones fantásticas sobre la vida de los santos. La vida de María Magdalena descrita en la *Leyenda Dorada* perderá representatividad, pero no su desaparición absoluta. Es preciso recalcar al respecto que la profunda tradición del culto a la Santa en los santuarios devocionarios franceses habrían de mantener viva la historia legendaria de la mujer.

⁹⁷ Nota de autor: Esta es otra cuestión en la que la falta de espacio no permite una investigación más exhaustiva en los muchos tratados teóricos que se escribieron en el periodo.

⁹⁸ Para sacar conclusiones certeras habría que realizar una amplia muestra de imágenes de la santa, y las escenas allí representadas, que pudieran clarificar este aspecto durante el periodo estudiado. En el limitado muestreo realizado por la autora de estas líneas, parece un hecho que los *nolis* no desaparecen en la pintura del 1600 y 1700, aunque su tratamiento formal se modifica de acuerdo con el estilo del periodo. Resulta chocante esta fluctuación, cuanto menos, por su significación y el refuerzo que supondría dentro del dogma católico frente a los protestantes y otras desviaciones, en concreto en la cuestión de la redención del hombre obtenida gracias a la muerte y resurrección de Jesucristo. Nuevamente, la extensión del trabajo obliga a citar la cuestión sin entrar en profundidad en ella.

4. Breve estado de la cuestión de los siglos XVIII al XXI.

Las algo más de tres centurias que separan el Barroco de la contemporaneidad estuvieron cargadas de acontecimientos históricos y culturales de relevancia que habrían de influir poderosamente en el futuro de la humanidad. La Ilustración y la Razón trajeron consigo cuestionamientos radicales a las instituciones tradicionales que, en su faceta más drástica, acabaron con la decapitación de aquellas personas que durante más de un milenio parecían haber gozado de un estatus por encima del resto de sus congéneres. Las líneas que siguen a continuación, únicamente pretenden dar una pequeña pincelada de estos tres siglos que puedan ofrecer un esbozo de la suerte acontecida a la imagen de María Magdalena mediante tres aspectos muy concretos: la nula aportación a la imagen de la Magdalena en el siglo XVIII, la imagen romántica de Magdalena en el XIX, y la revisión de la relación entre María Magdalena y Jesucristo en época contemporánea. Aunque su popularidad oscilará ostensiblemente según el periodo, la fascinación de su historia particular continuará motivando la inspiración de artistas tanto en la pintura como en la escultura, así como dentro de la literatura y, ya en pleno siglo XX, en la industria del cine.

A. María Magdalena ante la Razón.

María Magdalena, con la emergencia de la Ilustración, perdió una parte de su estatus como modelo humano propuesto por la Iglesia para ejemplificar la vía de la redención del hombre, para ir incrementando su efecto fascinante como arquetipo de feminidad, iconográficamente hablando. Este cambio en su consideración fue motivado, en parte, por el advenimiento de la materia de la estética, sobre la cual teorizaron en el siglo XVIII Hume (1711-1776) y Kant (1724-1804). La noción de gusto, la teoría sobre la belleza y la nueva supremacía que adquiriría el espectador poseedor de la facultad de discernir entre aquello que le era agradable o le procuraba placer, hicieron variar la propia condición de la obra de arte y el artista. Al tiempo que el concepto de moda emergía como condicionante del mercado artístico, las grandes promotoras de obras que habían sido la Iglesia, con sus encargos para las miles de edificaciones que tenía dispersas, y la promoción de la monarquía y la nobleza, habrían de perder peso paulatinamente con el crecimiento imparable de la burguesía y su capacidad de adquisición que, multiplicada por la cantidad de individuos que la conformaban, la habría de dotar de capacidad para mover por sí misma los resortes del mercado del arte. No desaparecerían ni mucho menos los encargos de prestigio y excepcionalmente remunerados, ni en el siglo XVIII, ni en el XIX o en la actualidad, por supuesto. Pero el comercio del arte se abriría exponencialmente en artistas que ofrecían su obra, compradores dispuestos a comprarla y ambos unidos por un criterio estético que pasaría a ser determinante en el momento de decidir la transacción.

En este orden de cosas, la imagen de María Magdalena en el siglo XVIII ya había sido constituida y consolidada. Sus atributos y las narraciones en las que aparecía eran popularmente conocidos. La nueva diosa de la Razón, que dominaría durante una centuria, no congeniaba con la imagen de la penitente modélica, y, en un periodo para el arte dominado por jardines escapistas y granjas y jardines conformando paisajes ficticios elaborados por la ingeniería agrónoma humana, María Magdalena tendría su plaza como una bella mujer más inmersa en este tipo de escenas, pero sin fuerza ya como arquetipo de pecadora, puesto que el propio concepto de pecado carecía de la fuerza revulsiva de antaño (Figura 41). La misma laicidad de la sociedad ilustrada se contraponía directamente a la campaña normativa de la Contrarreforma y Magdalena, junto a gran parte del santoral perderían peso iconográfico en su función de médiums de determinados mensajes. En Francia, el santuario erigido en la Sainte Baume, para peregrinaje y culto de la santa, sufre después de la Revolución francesa su destrucción prácticamente total. Con ello no se afirma que se dejen

de realizar imágenes de María Magdalena, y justamente una de las más bellas representaciones escultóricas de la penitente es la obra que realiza a finales del siglo XVIII Antonio Cánova (Figura 43). Realizada en el estilo neoclasicista imperante de la época, es el arquetipo iconográfico de la nueva mirada a la antigüedad, del siglo XVIII, muy diferente de la contemplación que desde el Renacimiento se había realizado del pasado. El neoclasicismo del siglo XVIII era un estilo de *papel couché* bello y armonioso en sus formas, pero excesivamente *blanco*: su espejo en el pasado estaba basado más en los restos visibles de aquellos modelos inspiradores, especialmente los griegos, que en la fuente que les dio origen. Al igual que los ya citados paisajes salvajes realizados por el hombre que adornaban las vastas fincas de una nobleza escapista de la realidad, y las granjas en las que simular llevar la misma vida que el pueblo, eso sí, con tazas de porcelana, la comedia del arte y el propio arte imitador del pasado, mantenían alejados a los estamentos gobernantes de la realidad miserable que sufría el pueblo y que acabaría provocando revoluciones en gran parte de la Europa occidental. Así, Luis II de Baviera realizaría castillos inspiradores de cuentos de hadas y Federico II a mediados de siglo mandaría construir un palacio de nombre tan evocador como *Sans Souci*. No era este entorno un terreno adecuado para las lágrimas de una mujer lejana en el tiempo y en la historia, mientras las penurias del pueblo tomaban prioridad para los pensadores. Tal vez *demasiado lacrimoso* o *demasiado penitente*, no cabía duda que la María Magdalena del Barroco había sido *excesiva* en la demostración de todos sus rasgos, y el personaje no resultaba ya interesante ni para una revolución que iba a encontrar en sus propios mártires muertos por la causa los modelos a los que admirar, ni a una nobleza cercana a la alienación encerrada en sus palacios de cristal. Igualmente, la Iglesia, más preocupada por las desamortizaciones de sus bienes y la pérdida de influencia sobre el poder político, no aportaría nuevas directrices sobre su figura. Despojada de la función modélica establecida durante la Contrarreforma, María Magdalena, poco a poco, quedaría en manos de la libre creación del artista, el cual buscaría, a través de esta, dejar su propia impronta en el resultado.

B. Rilke y María Magdalena.

*Ainsi, Jésus, je revois tes pieds,
que je connus jadis pieds d'adolescent
lorsque timidement je les déchaussais, les lavais.
Comme ils étaient craintifs mêlés a mes cheveux!
Tel un gibier blanc dans un Buisson d'épines.
Ainsi pour la première fois dans cette nuit d'amour
je vois tes membres qui ne connurent pas l'amour
ja mais près l'un de l'autre nous ne nous sommes couchés
et maintenant on ne peut plus que veiller et s'étonner.
Pourtant, vois, tes mains sont déchirées.
Et ce n'est point de mes morsures, mon bien-aimé.
Dans ton coeur grand ouvert chacun peut entrer;*

cette porte aurait dû m'être reserve.

*Tu es rompu maintenant et ta bouche lasse
n'a pas envie de la mienne qui tremble de douleur.*

Ó Jesús, Jésus quand était-ce notre heure?

Comme il est étrange de périr ensemble.⁹⁹

El poema *Pietà*, incluido, junto al de *Lé Ressucité*, en los *Nuevos Poemas* que Rilke escribió en París mientras trabajaba como secretario de Rodin, denota un nuevo giro en la percepción artística de la Magdalena, desde la óptica del artista libre de cortapisas (Figura 47). Esta nueva imagen, paradójicamente, remite a la imagen medieval de la Magdalena cuando íntimamente se encuentra con Jesucristo en un jardín, y ofrecen ambos una escena de amor cortés a modo de paréntesis en medio de la tragedia real en la que viven. Heredera de la concepción romántica del amor imposible y no consumado que va más allá de los límites de lo terrenal, la Magdalena literaria y plástica del siglo XIX entronca con la mística de la Edad Media en la que no se producía un contacto físico de los personajes. María Magdalena se mostrará en las pinturas penitente o lacrimosa, pero siempre desesperada en su amor y radiante en su pena. Ella encarna a la amante *que se realiza no en la posesión sino en la renuncia del objeto de su amor*¹⁰⁰. Aflora de nuevo su faceta femenina más voluptuosa y sensual para enardecer a los espíritus que, como ella, descubren con una desnudez total o parcial (Figuras 44 y 45) un amor físico y casto al mismo tiempo. En el poema se mantienen los atributos que le son propios y las acciones características que les son asignadas: la unción de los pies y la larga cabellera para secarlos, al tiempo que se alude a una expresionista descripción del Jesucristo desgarrado por las heridas que le han sido infringidas. Todo ello con la finalidad de conmover al lector que asiste a la narración de una historia que sobrepasa la cuestión religiosa para adentrarse simplemente en el terreno de los sentimientos humanos. Ya no son María Magdalena y Jesucristo, son mujer y hombre y la Pasión ha devenido drama.

Al tiempo en que se cimenta esta visión romántica de María Magdalena, el auge de las corrientes esotéricas y simbolistas que proliferaron en el siglo XIX promovieron una relectura de la santa en clave ocultista que anticipa algunas fórmulas literarias del siglo XX sobre el personaje¹⁰¹ (Figura 42). El episodio de la aparición de Jesucristo en el sepulcro a María Magdalena, había de hacer las delicias en un periodo en el que lo espectral estaba a la orden del día. La santa se mostraría como médium en un sentido diferente al que se le atribuía en el siglo XVII, y, si entonces los santos eran los intermediarios entre los hombres y la divinidad, en este periodo se interpretaría como si fuera la visionaria de un espíritu. En reacción al siglo de las luces, lo esotérico se presentaba como una alternativa de intenciones científicas para conjugar religión y conocimiento, y de nuevo la *Leyenda Dorada* se estudiaba, esta vez pero, con propósitos eruditos¹⁰².

Sea como fuere, María Magdalena, en el imaginario literario y artístico del siglo XIX irá reafirmando un papel menos influyente a nivel religioso, al margen del culto particular hacia su persona, para ir

⁹⁹ Nota de autor: Ante la dificultad que representa la traducción de la Poesía, la autora ha preferido dejar el poema en su lengua original

¹⁰⁰ Marilena Mosco, "L'amour de la Madeleine, d'après R. M. Rilke et D. H. Lawrence" en Duperray, Eve, Op. Cit. Pag. 291

¹⁰¹ Nota de autor: Diferentes autores teólogos, como Michel Faillon, o literarios como Édouard Schuré, entre otros, ofrecían versiones de María Magdalena próximas a la fenomenología de lo paranormal. No se entrará en profundidad en la investigación este terreno.

¹⁰² Jean-Pierre Laurant, "De Marie Madeleine au Messie féminin dans la littérature occultiste du XIXe siècle", en Duperray, Eve, Op. Cit. Pags 137-151

adquiriendo una imagen tipológica de una cierta clase de sentimiento humano. *Llorar como una Magdalena* se convierte en el arquetipo del desconsuelo supremo, de la tristeza y el dolor. La iconografía que anticipó Cánova con su escultura arrodillada encontrará fortuna y seguidores en esta imagen de rendición absoluta a la pena.

C. *De la vanguardia al cine de la mano de María Magdalena.*

Ya entrados en pleno siglo XX, la iconografía de María Magdalena caminará de la mano de una sociedad devenida progresivamente laica. Ya ha sido citada anteriormente la máxima de Karl Marx sobre los efectos de la religión en la sociedad. Las revoluciones que acontecieron entre finales de siglo XIX y primer tercio del siglo XX, sociales, económicas, culturales, ..., y las dos confrontaciones mundiales, provocaron un reposicionamiento del hombre frente a la divinidad. *Dios ha muerto*, sentenció Nietzsche, y al morir dejó al hombre sin esperanza de una gloria o el castigo de un infierno, solo restaba la vida presente de cada ser humano en un mundo poco prometedor donde los campos de concentración mostraban el lado más perverso de la humanidad. En la Edad Media, era un Dios severo quien juzgaba y seleccionaba el destino eterno de los hombres hacia el cielo o el infierno, mientras que en el siglo XX Primo Levi narraba cómo ese poder recaía en manos de un *kommando*¹⁰³ de las SS. Pero la caída de los dioses no implicaba forzosamente el fin de la religiosidad. La ciencia de la antropología o la circulación del pensamiento global ofrecerían alternativas de esperanza al omnipresente catolicismo occidental, y así, los personajes de las sagradas escrituras serían estudiados desde una óptica historicista y humana. La propia Iglesia, con el Concilio Vaticano II (1962-1965), buscaría una readaptación a las nuevas necesidades de la sociedad e intentaría un acercamiento a sus feligreses mostrando un lado más afable y cercano. En paralelo a los acontecimientos descritos brevemente, el feminismo, que había mostrado su faceta más beligerante a finales del siglo XIX, y que iba a sufrir también una reformulación hacia el último tercio del siglo XX, hacía emerger la cuestión de la condición de la mujer en la sociedad, su explotación y su falta de derechos.

En el ámbito de las artes, todos estos procesos se materializarían en las vanguardias artísticas, los ismos y las diferentes opciones creativas más contemporáneas que habrían de incluir, pop-art, land-art, fotografía, performance y otras opciones para las prácticas artísticas, como quizá les sería más apropiado designar¹⁰⁴. La progresiva delicuescencia de la forma plástica como representación iconográfica ya iniciada a finales del XIX, separándose definitivamente del ideal albertiano de la *ventana abierta* y la fidedigna imitación de la naturaleza que, desde el Renacimiento, habían dominado el arte occidental, conduciría a lo largo del siglo XX a la materialización de unas obras cada vez más conceptuales en las que la participación del espectador para *finalizar la obra* estaría a la orden del día.

María Magdalena reunirá, en este orden de cosas, la revisión de la espiritualidad de la época y la reivindicación de la condición femenina, unido además al halo romántico que no habrá de abandonarla nunca. Magdalena permanece en su versión romántica como exponente de entrega, amor, desesperación o abnegación hacia Jesucristo, pero, además, será reivindicada cada vez con más fuerza como personaje fundamental en la historia de la cristiandad por su faceta apostólica. La misoginia de los primeros padres de la Iglesia, la de San Agustín, amén de los propios San Pedro y San Pablo, será la explicación que los historiadores y teólogos brindarán para justificar el encubrimiento progresivo del importante papel activista dentro de la cristiandad de la mujer, y será el arte, en su representación de la santa, el que intentará saldar ese escarnio multiseccular. La

¹⁰³ Ver *Si esto es un hombre* (1947) o *Los hundidos y los salvados* (1986), los escritos de Primo Levi sobre su experiencia en un campo de concentración nazi.

¹⁰⁴ Nota de autor: La cercanía en el tiempo y la proliferación de datos sobre la época descrita hacen muy difícil su esquematización en breves líneas y muchos temas se omiten por cuestión de extensión en el trabajo.

iconografía de la Magdalena será tan variada en el siglo XX como lo son las diferentes opciones artísticas del momento y, lo que es más importante, como lo decide el artista. La independencia del ejecutor de la obra respecto al destinatario final, el cual, salvo encargo, se decide en el mercado del arte en función del gusto del *consumidor*, motiva una visión de la Magdalena autónoma y unida a la visión propia del artista sobre el tema. Así, la *Magdalena orante* de Cézanne (ca 1899-1907) (Figura 46) responde a una concepción localista de la Magdalena puesto que el pintor, nacido en Aix-en-Provence, había de estar influido por la proximidad a la Sainte Baume, lugar en el que, según la leyenda de la Magdalena, ésta había realizado su penitencia durante treinta años en una gruta del macizo. Por lo tanto, el tema religioso en la pintura no desaparece a final de milenio, todo lo contrario, se revisa y adquiere una nueva dimensión más contenida y reflexiva, en el que, por ejemplo, en el caso de Cézanne, el trazo grueso del pintor y el peso del color sobre la forma obliga al público a realizar un esfuerzo interpretativo.

Como contrapartida a la progresiva desaparición de las formas miméticas en las artes plásticas, habría de surgir con la fotografía y la evolución de la cinematografía el séptimo arte, el sustitutivo a la recreación ilusoria de la realidad. La posibilidad de conectar con los creyentes para explicar historias sagradas en las imágenes captadas por las cámaras, acercaba hasta unos límites insospechados hasta el momento las historias sagradas escritas en los libros. Las narraciones bíblicas se convirtieron en materia de guion cinematográfico destinadas a las grandes producciones y a la recaudación en la taquilla. En ellas se mostraban las historias de los evangelios de forma vívida pero sin mayor objetivo que el entretenimiento y, en ellas, María Magdalena actuaría de comparsa en el elenco de personajes de la narración. Al margen de estas súper producciones, en 1973 se traslada a la gran pantalla la ópera de rock *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison) (Figura 48). Basada en una obra musical de Broadway, en ella se realiza un planteamiento de la Pasión, no exento de polémica en su día, con música estridente y actores ataviados como los hippies, ofreciendo una visión del evangelio que tendría su fuente de inspiración primera en la religiosidad sencilla y humilde de un San Francisco de Asís. Jesucristo y su incondicional seguidora aparecían en la pantalla como seres humanos y próximos, pero, además, en su faceta revolucionaria más radical. Una revolución que no había de ejercerse con las armas sino a través del poder de la música y el convencimiento de que el poder de las flores era superior al que poseían aquellas.

A la propuesta de Jewison siguieron nuevas producciones revisoras de la historia de Jesucristo y Magdalena. Nuevas fuentes documentales con evangelios alternativos a los canónicos, y la tarea de teólogos e historiadores defensores de narraciones diferentes a las que la Iglesia oficial había propuesto a lo largo de 2000 años, proponían una revisión de Magdalena como amante, y tal vez esposa, feaciente de Jesucristo que recogieron otras cintas como *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988) (Figura 49). El fenómeno producido por el *best-seller* del escritor Dan Brown, *El Código da Vinci*, documentales que se realizan y divulgan asiduamente y bibliografías revisadas, se han encargado de mantener viva la figura de María Magdalena hasta la actualidad. Misteriosamente, si atendemos a aquello que realmente sabemos de su vida, pero ella continúa ejerciendo de fuente de inspiración en múltiples disciplinas (Figura 50).

5. Conclusiones.

Hubo un hecho incontrovertible que fue narrado en los cuatro Evangelios Canónicos por el cual se conoce la existencia de una mujer llamada María, procedente de Magdala, que fue liberada de sus pecados, acompañó a Jesucristo en sus últimos días y, según la creencia cristiana que habría de promulgarlo por todo el mundo conocido, fue testimonio de la resurrección de aquel hombre. Aquella mujer fue posteriormente unificada por los Padres de la Iglesia con otras mujeres apodadas de la misma forma y participantes también del final de la vida de Jesucristo. ¿Fue una cuestión pragmática para facilitar la narración que habría de ser difundida? ¿Fue una solución narrativa para resumir personajes y hacer más comprensible la historia? Más tarde la misma mujer partió de su tierra natal con sus hermanos y otros acompañantes para, milagrosamente, llegar a la costa provenzal. Allí, según ya historias legendarias, realizó varios milagros hasta que se instaló en una cueva a ejercer penitencia, sustentada únicamente por los cantos de los ángeles que la visitaban diariamente. Así estuvo hasta su muerte. Entre los albores de la cristiandad y mediados del siglo XIII se establece y afianza, por cuanto a fuentes se refiere, la historia de María Magdalena. Más allá de este momento, y hasta mediados del siglo XX y ya entrado el siglo XXI, en los que la historia de la santa revive con fuerza y se inician polémicas acerca de la verdadera naturaleza de su relación con Jesucristo y los apóstoles, ningún dato adicional hace variar su historia conocida. No obstante su imagen opera un cambio radical a lo largo de todo este tiempo.

Paralelamente a la estos hechos, por lo que afecta a la historia del arte, asistimos a un desarrollo de la actividad artística caracterizado por un inicio equiparable al artesanado, con promoción de los altos estamentos de la sociedad, ya fueran religiosos o laicos. Estos objetos de lujo y muestra de prestigio tomarán en manos de la Iglesia, al igual que ya había realizado el poder político, la función de emisarios de un determinado mensaje que variaba en su contenido modificando la iconografía representada. Situados en época moderna, el artista reivindica una consideración ajena al artesanado otorgando a las obras que salen de sus talleres o estudio la categoría de obra de arte y una autonomía en su valor por sí mismas: los pintores y escultores exigen su condición de profesionales liberales, esto es, cuya actividad principal es la que procede de la mente. Con la aparición y consolidación de la pujante burguesía el artista, aún condicionado por los promotores, y más adelante por las modas, irá adquiriendo estatus hasta que se produce la su consolidación como genio, cuya libertad creativa desde el siglo XIX se considerará un valor añadido a su obra. A partir de ese momento, el artista no solo dejará de ser un empleado del promotor sino que, con los años, acabará por tener su propio territorio de influencia, en el cual será adorado.

A partir del análisis de los planteamientos antedichos, ¿qué ha cambiado y qué ha permanecido de María Magdalena en su representación plástica? A la vista del somero catálogo adjunto de imágenes, la conclusión sería: mucho en cuanto a las formas y mucho en cuanto al contenido. Esto último, pero, con matices. La cuestión de las formas es obvio que compete a los estilos imperantes en cada periodo a los cuales cada artista podía avenirse en mayor o menor grado. Es el contenido temático aquello que ha mostrado un mayor cambio atendiendo a la funcionalidad o destino de la obra. Toda imagen que se utiliza para enviar un mensaje es una obra codificada según una determinada directriz impuesta por el emisor. Hay cientos de miles de imágenes de María Magdalena en toda la geografía de países, villas o poblaciones en las que se le rinde culto. Hay una imagen popular e *intrascendente* de la Magdalena carente de cualquier otra función que la propia de dar imagen a una santa. Pero este trabajo ha intentado mostrar a la Magdalena que operativamente estaba realizando una función para una determinada organización, la Iglesia Occidental, que, a su vez, imponía el mensaje a difundir. En este sentido, aunque el contenido es cambiante siempre es común la idea que subyace en él: influir sobre el espectador de una determinada forma para obtener de él una determinada respuesta.

La Magdalena que inicialmente recordaba el episodio de la mirroforas, la que acude al sepulcro en intimidad con Jesucristo resucitado, la que asume el estatus de Dama ya sea unciendo los pies del Señor o llorándolo bajo la Cruz o la penitente, forman, todas ellas, parte de un engranaje mayor que la supera y en el que ella es solo una pieza para reconducir las actitudes de los feligreses de la cristiandad. Gracias a las fuentes documentales que poseemos, sabemos que las directrices para la imagen religiosa de la Magdalena fueron especialmente drásticas durante la Contrarreforma, momento en el que todas la iconografía religiosa estaba rígidamente controlada, aunque el mayor impacto para la construcción de la apariencia de la de Magdala fue el que en Occidente afectó a la unificación de las tres Marías en una sola. Básicamente, es este hecho el que marca toda la literatura escrita a posteriori sobre ella, puesto que la popular imagen de la penitente está elaborada por medio de la *Leyenda Dorada*, que no fue la primera de las narraciones acerca de su persona. Previamente ya había sido difundida una imagen proveniente de la transmisión oral.

Al paciente lector de estas páginas no se le habrá escapado la escasez de fechas que han sido utilizadas fuera de los apartados y el anexo catálogo de imágenes. Sobre este aspecto debo incidir en una cuestión que ha estado presente a lo largo de los años de estudio en la universidad y a la que me acojo como justificación de esta falta de rigurosidad cronológica. Al hilo de la historia de la humanidad los móviles que han llevado a la sociedad a actuar de una forma y otra no han diferido demasiado. Las pasiones, especialmente el ansia de poder, de fama, de estatus económico o las que provienen de los sentimientos, han sido las mismas desde la lejana antigüedad. Se insiste en que los clásicos literarios poseen esta cualidad justamente porque aquello que narra es válido para toda época. En la iconografía de María Magdalena a lo largo de la historia se pueden reseguir esos patrones de actuación constantes. Si la autora de este trabajo no ha incidido más en demarcar líneas cronológicas es por las propias dudas acerca de la delimitación de las mismas. El historiador, a medida que se aproxima a la actualidad y posee mayor documentación sobre un período determinado puede extraer mayores conclusiones de determinados aspectos concretos. En un momento entre las líneas antecedentes he hecho alusión a la novela de Lampedusa *El Gatopardo*. La clarividencia de las palabras del decadente noble italiano al manifestar que, a pesar de la apariencia de cambio, todo permanece igual, y ese todo hace referencia especialmente en el mantenimiento de las estructuras del poder, son las que han influido en la estructura de este trabajo. Este es, en definitiva, un intento de investigación sobre el poder de las imágenes concretado en el ejemplo de María Magdalena y acotado al uso de ese poder que realizó la institución de la Iglesia oficial en Occidente. Observando la magnitud de obras que ha generado unas breves citas de los Evangelios, parece indiscutible que ha de haber existido una voluntad con poder suficiente para hacer de ellas un mundo de escritos y representaciones plásticas. María Magdalena se me presenta, bajo estas circunstancias, como un personaje *fabricado* sobre la construcción de uno real.

Queda mucho por investigar y por añadir. Si las razones de la elaboración de las imágenes tal vez difieren poco en la historia, el resultado práctico de esta operación constructiva no solo ha dejado su huella en la única razón para vivir, según Baudelaire u Oscar Wilde, sino que ofrece el mayor tesoro para investigar que puede encontrar el estudiante.

Santa Cristina de Aro, Agosto 2015

6. Bibliografía

- Baños Vallejo, Fernando e Isabel Uría Maqua
La Leyenda de los Santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)
Ayuntamiento de Santander, Concejalía de Cultura, Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego y Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, Santander (Pags. 207-215)
- Bustamante y García, Agustín
El siglo XVII. Clasicismo y barroco.
Sílex, ed., 1993, Madrid
- Castiglione, Baldassare
El Cortesano. Prólogo de Ángel Crespo. Traducción de Juan Boscán
Alianza Editorial, S.A., 2008, Madrid
- Chastel, André
El arte italiano.
Ediciones Akal, 1988, Madrid
- Christie, Yves
Historia ilustrada de las formas artísticas. 5. El mundo cristiano hasta el siglo XI.
Alianza Editorial, S.A., 1984, Madrid
- Duperray, Eve (publicadas por)
Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: actes du colloque international, Avignon, 20-21-22 juillet 1988
Beauchesne Editeur, 1989, Paris
- Ficino, Marsilio
De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón
Editorial Tecnos, S.A., 1994, Madrid
- Friedlaender, Walter
Estudios sobre Caravaggio
Alianza Editorial, S.A., 1995, Madrid
- Guillot de Suduiraut, Sophie
Gregor Erhart. Sainte Marie-Madeleine
Collection Solo, Département des Sculptures, Musée du Louvre, 1997, Paris
- *Heroínas*
Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid
(7.041 HER)
- Huizinga, Johan
El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos.

Alianza Editorial, S.A., 2012, Madrid

- Kelen, Jacqueline
Marie Madeleine ou la beauté de Dieu
La Renaissance du livre, 2003, Paris
- Langdon, Helen
Caravaggio
Edhasa, 2010, Barcelona
- Le Goff, Jacques
Un Moyen Âge en images
Éditions Hazan, 2007, Paris
- Lowden, John,
Early Christian & Byzantine Art,
Phaidon, cop. 1997, Londres
- Mâle, Émile
El Arte religioso de la contrarreforma : estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII
Col. Arte (Encuentro)193
Encuentro, cop., 2001, Madrid
- Maravall, José Antonio
La cultura del Barroco
Editorial Ariel, S.A., 2007, Barcelona
- Molanus
Traité des Saintes Images. Introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel
Col. "Patrimoines"
Les Éditions du Cerf, 1996, Paris
Marie Madeleine: Libro II, 37, 130; Libro III, 25, 309-310; Libro IV, 20, 428
Onction à Béthanie: Libro IV, 20, 430
- Nancy, Jean-Luc
Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.
Editorial Trotta, S.A., 2006, Madrid
- Panofsky, Erwin
Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental
Alianza Editorial, S.A., 2014, Madrid
- Pinto-Mathieu, Élisabeth
Marie-Madeleine, dans la littérature du Moyen Age
Beauchesne Éditeur, 1997, Paris

- Réau, Louis,
Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento. Tomo 1/vol.2
Ediciones del Serbal, 1996, Barcelona
(pgs 339-343) (Nolli me tangere pgs 579-582)

- Réau, Louis,
Iconografía del arte cristiano. Introducción general.
Ediciones del Serbal, 2008, Barcelona
- Réau, Louis
Iconographie de l'Art Chrétien, Tome III Iconographie des Saints, II, G-O
Presses Universitaires de France, 1958, Paris (Pags. 846-859)

- Réau, Louis
Iconographie de l'Art Chrétien, Tome III Iconographie des Saints, III, P-Z Répertoires
Presses Universitaires de France, 1959, Paris (Pag. 1492)

- Renaud-Chamska, Isabelle
Marie Madeleine en tous ses états. Typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IVe-XXIe siècle)
Les Éditions du Cerf, 2008, Paris

- Rico, Francisco
El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo.
Ediciones Destino, S.A., 2002, Barcelona

- Cesare Ripa
Iconología, vol. I
Ediciones Akal, S.A., 1996, Madrid

- Cesare Ripa
Iconología, vol. II
Ediciones Akal, S.A., 1996, Madrid

- Saxer, Víctor, "Maria Maddalena", en *Biblioteca Sanctorum VIII*, Roma 1966, Pags. 1078-1104

- Schmitt, Jean-Claude
Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge.
Éditions Gallimard, 2002

- Sgarbi, Vittorio
Caravaggio
Skira Editore, 2005, Milán

- Stoichita, Víctor I.
El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español.
Versión española de Anna Maria Coderch
Alianza Editorial, S.A., 1996, Madrid

- Tepedino, Ana María
Las discípulas de Jesús
Narcea, S.A. de Ediciones, 1994, Madrid
- Valla, Lorenzo; Marsilio Ficino; Angelo Poliziano; Pico della Mirandola; Pietro Pomponazzi; Baldassare Castiglione; Francesco Guicciardini,
Humanismo y Renacimiento (Selección de Pedro R. Santidrián)
Alianza Editorial, S.A., 1993, Madrid
- Vincent-Cassy. Cécile
Les Saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIIe siècle. Culte e image.
Casa de Velázquez, 2011, Madrid
- Vorágine, Santiago de la
La leyenda dorada, 1
Alianza Editorial, S.A., 2001, Madrid
- Yarza, Joaquín/Milagros Guardia/Teresa Vicens
Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio
Dentro de la colección *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*
Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982, Barcelona

Nota: Para las consultas en La Biblia se ha utilizado la edición de la Editorial Casal i Vall, revisada por los mojos de Montserrat y editada en 1992 en Andorra

7. Webgrafía

- Archdiocese Rossano Cariati (Ecclesiastical Heritage Office), *Code Purpureus Rossanensis* <http://www.artesacrarossano.it/eng/codex.php> Consultado el 04.03.2015
- Françoise Bardon
“Le Thème de la Madeleine pénitente au XVIIeme siècle en France”
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
Vol. 31, (1968), pp. 274-306
Published by: [The Warburg Institute](http://www.warburginstitute.org/)
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/750645>
- *Codex Purpureus Rossanensis*, <http://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/CodexPurpureusRossanensis.htm>, Consultado el 04.03.2015
- Delenda, Odile
La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII
Wildenstein Institute. Paris. Francia
<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/021f.pdf> Consultado el 07.08.2015
- Fernández Rodríguez, Natalia
La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro.
Universidad de Valladolid
[file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/la-pecadora-penitente-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-fragmento%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/la-pecadora-penitente-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-fragmento%20(1).pdf) Consultado el 12.08.15
- Fernández Rodríguez, Natalia
Teatro y hagiografía en el Renacimiento. La Conversión de la Magdalena entre autos y comedias.
Universidad de Oviedo
[file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/51-4-1298-1-10-20141114%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/51-4-1298-1-10-20141114%20(1).pdf)
Consultado el 12.08.15
- Ferreiro, A. (2010). *St. Vicent Ferrer's Catalán Sermon on Saint Mary Magdalene. Anuario de Estudios Medievales*, 40(1): 415-433 doi: 10.3989/aem.2010.v40.i1.309
- Interián de Ayala, Juan, “De las Pinturas de la Muger pecadora ungiendo los pies de Jesu-Christo, y regándolos con sus lágrimas: quién fuese esta mujer”, En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. / dividido en ocho libros con un apéndice ...; escrita en latín por ...Juan Interián de Ayala ...; y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequeentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_207.html#I_58 Consultado el 04.08.2015
- Interián de Ayala, Juan, “Las Imágenes, y Pinturas de Santa María Magdalena, de Santiago Apostol, y de S. Christoval Martir”, En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, El pintor christiano, y erudito, ó*

Tratado de los errores que suelen cometerse freciientemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. / dividido en ocho libros con un apéndice ...; escrita en latín por ...Juan Interián de Ayala ...; y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frecuentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_219.html#I_128 Consultado el 04.07.2015

- Mary D. Garrard
Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art
Princeton, Princeton University Press, 1989. Pp. 607; 24 color pl., 332 blackand-white ills
<http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2072%20Vol%203%20Pollock.pdf>
- Marilier Jean. Victor Saxer
“Le culte de Marie-Madeleine en Occident, des origines à la fin du moyen âge”
Cahiers de civilisation médiévale, 1963, vol. 6, n° 21, pp. 70-72.
url:/web/revues/home/prescript/article/ccmed_00079731_1963_num_6_21_1262_t1_0070000_2
Consultado el 14 janvier 2015
- Martin de Riquer
“Fecha y localización de algunos sermones de San Vicente Ferrer”
[file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/196153-270039-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/196153-270039-1-PB%20(1).pdf)
Consultado el 25.02.2015
- Montaner, Emilia
“Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”
Localización: Criticón, ISSN 0247-381X, N° 55, 1992, págs. 5-14
http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/055/055_007.pdf
Consultado el 04.08.2015
- The Morgan Library & Museum
Mary Magdalene
<http://www.themorgan.org/search/site/mary%20magdalene>
Consultado el 21.02.14
<http://www.themorgan.org/collection/lindau-gospels/front-cover>
Consultada el 01.03.15
- Museo del Prado,
Magdalena penitente, Pedro de Mena,
<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/magdalena-penitente-pedro-de-mena/> Consultada el 28.08.2015
- Paoletti, John, Gary M. Radke
El arte en la Italia del Renacimiento,
<https://books.google.es/books?id=MwB6eav6EH0C&lpg=PA83&ots=eN-k3O7UPp&dq=capilla%20de%20Mar%C3%ADa%20Magdalena%20en%20la%20bas%C3%ADlica%20inferior%20de%20As%C3%ADs&hl=es&pg=PA83#v=onepage&q=capilla>

[%20de%20Mar%C3%ADa%20Magdalena%20en%20la%20bas%C3%ADlica%20inferior%20de%20As%C3%ADs&f=false](#) (Consultado el 13.03.15)

- Perarnau i Espelt, Josep
Els quatre sermons catalans de Sant Vicent Ferrer en el manuscrit 476 de la Biblioteca de Catalunya
<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000156%5C00000021.pdf>
Descargado el 25.02.15
- *Santa Teresa de Jesús*
<http://www.santateresadejesus.com/escritos/vida/>
Consultado el 12.08.15
- Teruel Gregorio de Tejada, Manuel. "Revisión historiográfica del Concilio de Trento Manuel Teruel Gregorio de Tejada". *Pedralbes: revista d'història moderna* [en línia], 2010, Vol. 0, Núm. 30, p. 123-205.
<http://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/262923> [Consulta: 23-07-15].
- The National Gallery
<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anton-raphael-mengs-noli-me-tangere&prev=search> Consultada el 15.08.15